MAHMOUD AL-ASHIRI



السير نحو نقطة مفترضة

دراسات في شعرية النص المعاصر





د. محمود العشيري



Toward an Assumed Point: Studies in the Poetics of the Modern Text

Mahmoud El-Ashiri

السَّيْرُ نحو نُقطةٍ مُفترَضة

دراسات في شعرية النص المعاصر

د. محمود العشيري

إهداء

- إليكم . . . . ليس إليهم بأيَّة حال .
- إلى شيخي أبي همام (عبد اللطيف عبد الحليم)
- إلى الجامعة . . . . كما يجب أن تكون .

فهرس

مقدمة الطبعة الثانية

أكثر من اثني عشر عامًا مضت على إصدار هذا الكتاب في طبعته الأولى ، وربما أكثر من عشرين عامًا مضت على إنجاز بعض دراساته . ولما لم يعد متاحًا في يُسْرٍ في طبعته السابقة وكان البعض يرى فيه بعض خيرٍ ارتأيت أنَّ أعيد نشره للقارئ الكريم . حرصت فيه على التزام صورته الأولى خلا تصويب بعض الهنات الطباعية وبعض ما فاتني من صياغة نبهني إليها الصديقان العزيزان د .محروس بُرَيِّك الباحث البارع ، الذي تكرم بالنظر في بعض دراسات هذا الكتاب ، وقدَّم لي تعليقات قيمة على بعض عباراتي . ومحمد حسن عبد الباقي ، رفيقي الذي عاصر افتناني بهذه النصوص ، وقد نبهني إلى الكثير مما فاتني من هنات قبيل الطباعة . على أنني لم أضف إلى الكتاب في هذه الطبعة سوى دراسة واحدة لنص «الغريب» لإبراهيم ناجي ، لم تنشر من قبل وهي نتاج الفترة نفسها التي أنتجت فيها سائر دراسات الكتاب .

تَمهِيدٌ

«الكلام شَرك فكيف بالكلام على الكلام»

قـد لا يمد هذا الكتـاب حـواره مع القـارئ العـادي المتطلع لفـهم الشعر عبر وسيط ينشر له القصيدة- إذا كان يمكن لوسيط في الفـهم أن يأخـذ مـحـلاً بين النص والقـارئ ، فـمـا سـيـقوله الوسيط/الناقد ليس هو النص على الإطلاق ، هو فهمه الخاص له ، هو النص في انعكاسه على الناقد . الحوار ممتد بالأساس مع الناقد المشغول بقضايا النص الجمالية ، ممتد مع القارئ ما توجه صوب هيئة انبناء النص على نسق جمالي لا مجرد طائفة المعاني التي يطرحها النص أو بعضها .

الكتـاب لا يتنكب مـحـاصـرة مـعـاني النصـوص وطوائف دلالاتها ، هو لا يخترق النص إلى ما هو خارج عنه من أبنية . الكتابُ مَعْنيٌّ بما يجعل من رسالةٍ ما أثرًا فنيًا .

أما فيـمـا يتـصل باختـيـار النصـوص ، فربما لم يكن جـمع المتشابهات حاكمًا قدر ما نظرنا إلى الاختلاف ، لكنه اختيار له بالأصالة أبعاد أخرى تتجاوز ما يصرح بتحديده ، فاختيار المرء

بعض من عقله كما يقال . النصوص محل الدراسة نصوص لشعراء ليسوا بالضرورة مجايلين لبعضهم بعضًا ، غير أنهم جميعًا يطرحون نصوصًا متعايشة بقطع النظر عن اختلافها أو الاختلاف حولها ، لكنها جميعها تظل شعرًا تتفاوت قيمته بحسب الذائقة النقدية للمتلقي .

ومن هنا فهدفنا الأكبر هو محاولة قراءة شعريات نراها مختلفة بما يعكس بالأساس مفاهيم خاصة حول الشعر وتصور الشعري في النصوص . وعندما ينشغل الباحث بوجوه الشعرية في النصوص فإنه يسائل حينئذ معرفته النقدية نفسها . ومع كل انتقالة من نص إلى آخر يكون قد تجاوز شعرية كل نص إلى التساؤل حول الشعرية ذاتها ، على ما بين هذه النصوص الآحاد من اختلاف وعلى ما بين آليات إنتاجها من تفاوت .

ومن ثمّ يُقارَبُ سؤالُ الشعرية والجمالية من خلال تلك الشبكة التي تتوزع أطرافها على مقاربات تلك النصوص المتعددة لنرى التشابه والتقاطع كما نرى الاختلاف والتباين ، لنعاين كيف لشعريات مختلفة أن تتجاور ، وكيف لشعريات متجاورة أن تطرح الاختلاف والتمايز .

ولا يسعنا إلا أن نستحضر قول جيرار جنيت الذي يقول : «إنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني . وهذه المفارقة هي مفارقة كل الشعريات ، ولعلها أيضًا

مـفـارقـة كل نشـاط مـعـرفي ، ممزقٌ دومًـا بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما- واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة ، وألا علم إلا علم العام ، غير أنها دومًا-كما لو كانت ممغنطة- بالحقيقة الأخرى التي مفادها أن العام هو في صميم الخاص ، وبالتالي- وخلافًا للرأي السائد- فإن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض»[1] .

ودراستنا للشعرية لا تؤمن بأن قيمةً ما تُحفّزُ النص إلى أن يُصبح شعرًا قابلةٌ- بالضرورة- للتعدية إلى غيره على الإطلاق . فجمالية القيمة لازمةٌ لها في النص ، دون كل استخدام اتفاقًا ، ومن ثم انصبَّ عملنا على هيئة إنتاج النص لشعريته . وهذا لا يعني نزع صفة التعدي عن القيمة الجمالية . فقط نحن ننزع عنها إطلاقها ، لتدور في فلك النسبي- الذي تمتد أذرعه بين (المبدع- النص- القارئ) .

إن سائر تصورات شعرية نص ما لا تكاد تجاوز حيز خبرة التلقي . ولذا إذا كانت شعرية كل نص كامنة فيه بالقوة ، فإنها لا تتحقق بالفعل إلا لحظة القراءة ، وبذا ترتبط الشعرية بالقارئ ارتباطها بالنص .

ولعل إدخال القارئ إلى حيز الشعرية يفسر التفاوت في

---

(١) جيرار جنيت : خطاب الحكاية . ترجمة : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ط٢ - ١٩٩٧- المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة . ص٣٥ .

تقدير شعرية النصوص في عصور مختلفة وبين قُرّاء مختلفين ، فيَعْرَى نصٌ ما عن شعرية اتصف بها ، وتُكْتشف شعرية نصوص ربما لم تكن داخلة بقوة ، أو لا تندرج على الإطلاق ، في الحيز الذي أدرجت فيه .

ليبقى الشعر الجيد كما يقرر لوتمان هو الشعر الذي يحمل بلاغًا شعريًا ، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد ، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى ، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة»[1] .

قد نتخير مدخلاً نلج منه إلى ما نراه مؤَسِّسًا للشعرية في قراءتنا ، هذا الاختيار يعني أيضًا ترك مداخل أخرى مؤسِّسَة كذلك لشعريته ، في عدم اختيارها فْوتٌ لكثير من الخير ، لكنها ضريبة الاختيار الذي هو ضريبة كل كلام يتزيا بالرُّشْدِ والمنطق .

ثمة قواسم مشتركة كبرى بين النصوص غير أن بعضها يغدو مُفعلاً بوضوح في نص ما دون غيره الذي نرى فيه شيئًا مغايرًا منحه بقوة هويته الشعرية .

آثرنا على طول الكتاب معالجة قصائد مكتملة لئلا نقع في

---

(١) يورى لوتمان تحليل النص الشعري ؛ بنية القصيدة . ترجمة : د . محمد فتوح أحمد . دار المعارف– ص١٧٩ .

اضطراب الاجتزاء أو نجور على النص بتنحية بعض عناصره الحيوية أو بقطع شرايين القصيدة الدافقة بالحياة فتموت تحت مبضع النقد أو على الأقل يتوهم لها مسالك غير التي تقتضيها .

فأحيانًا ما نرى شعرية النص في تنظيمه الداخلي لمكوناته بوصفه لغة ثانية ، تنتج بإعادة استخدام اللغة «الطبيعية/اليومية/الاعتيادية» لإنتاج طاقاتها المختزنة لتلتفت اللغة بهذا الاستخدام إلى ذاتها ، إلى تشكيلها الجمالي .

فتنتظم نصَّ «طلل الوقت» الذي يعرض له هذا الكتاب في بعض مواضعه- بنيةُ التقابل التي تقدم شكلاً خاصًا من الوعي ، تستعاد فيه مصادر الصورة لإنتاج المعنى المقابل لما قُدِّم سلفًا فيقاربُ بين المختلف قدر ما يباعدُ بين المؤتلف . ونراه أيضًا مجلىً لبنية التطابق التي تخترقها مستويات لعدم التطابق ، صراع مستمر من النظام وصدْع النظام على المستوى الكلي ، يقوم فيه النص على محاور ارتكاز تحمل النص على مسافات متوازية ، ومع تكرار هذه المحاور ، تأخذ فوق مالها في وضعها المفرد ، لما بينها من تشابه وبما فيها كذلك من اختلاف ، إذ تحتوي عناصر متطابقة تنظر إلى مثيلاتها في كل محور ، وعناصر فريدة ملاصقة للمقاطع التالية لها ، ويبقى جذر تركيبي دلالي واحد يحمل النص عند تلك المحاور ، عنه تندفع القصيدة ، ويكاد يختصرها- إذا كان لقصيدة أن تُخْتصر- عند

تلك المواضع . هذا التنظيم يهدم العشوائية أو على الدقة يعيد تنظيمها هي نفسها ليحمل النظام إرهاصًا بها ، كما تحمل هي نفسها إرهاصا به .

وقد نرى شعرية النص نابعة بقوة من شبكة العلاقات التي ينشئها مع نصوص أخرى ، فيبدو النصُّ مختزنا نصوصًا أخرى مارس عليها سلطة التبديل والتعديل ، هذا عندما يصبح «التناص» هو موضوع الشعرية ، كما عند جيرار جنيت . ويقوم عملنا على قراءة «الكيفية» التي يتعدى بها النص إلى غيره من النصوص ، وأشكال الاستحواذات التي يفرضها على النصوص ليبتلعها ، فتطفو فيه أحيانا وتغوص في أحايين .

وكل قارئ ربما يكون قادرًا على إرجاع كل أصل للنص إلى أصل أبعد في اختراق لا ينتهي . عند القراءة تحضر كُلُّ أصوله إلى حيز النص محل النظر ، لكنها في ذات اللحظة لا تحضر على هيئتها الأولى أو هيئاتها المتعددة في النصوص السابقة ، إنها لا تحضر إلا وسيماء التحويل والتعديل بادية عليها .

وما يطرحه النص حينئذ لن يكون إلا ناتج تفاعل النص مع أفق تناصه ، هو هذا الثالث الذي يعيد إنتاج نصوص المصادر ليقول شيئا جديدًا مختلفا وفيه شيات غيره .

وقراءتنا للتناص في قصيدة «من مذكرات المتنبي» التي يُفْصح فيها أمل دنقل عن تعامده على نصوص المتنبي من العنوان– هذه القراءة تنظر لشعر أمل مع شعر المتنبي ، وعلى

قدر مع شخص المتنبي نفسه ، كما تقرأ أيضا تناص أمل مع محمود شاكر في تصوراته النقدية التذوقية حول المتنبي وشعره . وهي لا تقف من شعر المتنبي عند حدود التراكيب والدلالة . ليصبح العروض مدخلاً آخر لقراءة التناص .

ومثل هذه القراءة تنزع عن النص خطيته متوقفة عند بعض بؤره- على تفاوت يعود لثقافة المتلقي أو القارئ ، وكذلك الحيز الذي يعمل فيه- ليغوص فيها بحثا عن حيواتها في النصوص الأخرى السالفة التي هي بالتأكيد حيوات مضافة للنص . إنها قراءة في ضوء جيولوجيته .

وقد تدخل لشعرية النص من بنائه النحوي تقديرًا لكون النحو يمثل البنية الثابتة أو المفترض ثباتها ، في حين تشتغل عليها الأصوات والدلالة بوصفها بنيات متغايرة بين النصوص ، ومن ثم نجيل النظر في الأبنية النحوية القالبية لنرى كيف يفعِّل الشاعر هذه القوالب نفسها ، كيف يُشَغِّلُ هذ الأنماط الثابتة أو المفترض ثباتها فتسهم في إنتاج المرسلة الشعرية . تفعيل المتغير أمر وارد ، لكن أن ننظر في تفعيل ما يُعتقدْ ثباتُه وانتظامه فهذا ما نحاوله في قصيدة الشاعر حسن فتح الباب ، حيث يمكن لنا أن نرى كيف لنصٍ ما أن يكرس لمركب نحوي بعينه ، ومن المتوقع حينئذ أن يحظى النص بجرعة إعلامية ضعيفة كما هو الشأن في نظام اللغة الطبيعية ، حيث تتناسب الطاقة الإعلامية للكلام طرديا مع تنوع أساليبه ، لكن بعد أن

ينحاز النص الشعري لهيئة مخصوصة في التراكيب ، هل تتضاءل طاقته الإعلامية أم تتضاعف؟ كيف يستطيع أن يُفعِّل انحرافه لإنتاج طاقة النص الإعلامية الشعرية؟

وتبحث الدراسة الأخيرة حول نص «الغريب» لإبراهيم ناجي في المعاني الشعرية التي يتشكل من خلالها مفهوم «الهجر» . كيف يمكن للعناصر اللغوية الاعتيادية أن تندرج في إطار بنيةٍ للمعنى عبر نظام معقد من العلاقات والتقابلات . إننا في النهاية نقارب البنية الجمالية من خلال مكوناتها التركيبية .

ربما لا نكون قد جمعنا في هذا الكتاب بين المتشابهات من أنماط الشعرية قدر ما أبنا عن اختلاف وتشابك أحيانا . فرسم خارطة للشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على عدد هائل من النصوص والمحاولات المشابهة ، التي تُعَدّلُ دوما في نظام اختياراتها لتكون أكثر توازنا مع الهدف الأكبر ، لكنها خارطة لن ترسم بحال بعيدًا عن مثل هذه المقاربات النصية .

إشكالية الزمان في «طلل الوقت»(*)

دراسة في قصيدة «طلل الوقت»
للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

(*) نشرت الدراسة بمجلة «القاهرة»- العدد ١٣٦- مارس ١٩٩٤ .

طلل الوقت(*)

حركة (١)

طلل الوقت ، والطيور عليه
وُقَّعٌ .
شجر ليس في المكان ،
وجوه غريقة في المرايا
وأسيرات يستغثن بنا
شجر راحل ، ووقت شظايا

حركة (٢)

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت ،
نماشي سرابه
ونضاهي غيابه!
هل تبعنا غير الهنيهات نستاف شذاها
ما بين تيه وتيه
نقطف الوردة التي لا نراها
نلقط الذكرى كسرة بعد أخرى
ونسوي فسيفساء الوجوه
آه !

(*) نشر النص بمجلة إبداع- عدد٨- ١٩٩١ .

لا توقظ الدفوف .

فما آن لنا بعد أن نـهز الدفوفا

بين أرواحنا وأجسادنا ينكسر الإيقاع ،

فلنبق في العراء وقوفا

في انتظار المعاد أعجاز نخل

أو ظلالاً في غيبة الوقت ترعى

كلأ ناشفا ، ودمعا نزيفا!

حركة (٣)

طلل الوقت ، والطيور عليه

وُقَّعٌ .

شجر ليس في المكان ، أصوات تجيء

وطيور بيض تطير الهوينى

شجر راحل ، ووقت خبيء

حركة (٤)

مدن في ضحى بعيد ، كأنا

من ذرى وقتنا نطل عليها

خلسة ، كأنا

نشم عطر بساتينها

ونسمع من لغو يومها هينمات تصدى

كأزمنة تستيقظ في الوتر المشدود
كان الصمت يحتد ،
وكان الوقت في الباحة الظليلة يستعبر في حلمه
ويبكي ذويه
ثم يرْفضُّ عن الفردوس المخبأ فيه
شجر يرسم الرياح ،
وغيم قزحي مرصع بالعصافير . رأينا
كأن سرب ظباء
أو أنهن صبايا
يلحن عبر المرايا
أو في قرارةِ يُنبوعٍ ، يضطجعن عرايا
يخلعن فيه شفوفا
ويرتدين شفوفا
يملأن منه أباريق للوضوء
وينفُضن على الماء عُريهن الوريفا
ورأينا . . كأنما سكت الوقت ،
ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ في الرمل ،
وأبقت لنا الحصى والشظايا .

حركة (٥)

أيُّها الوجهُ !

أيُّها الجسدُ الغضّ

أيها الجسدُ الغامض الذي تسكنه روحي

وترحل فيهِ

بين وقتين أيها الجسدُ الغامض ، تأتي

بين وقتين شاحبين ،

وهذا سريرنا خارج الوقت ، وتنضو

لي عن غُصْنك الرطيب . كأني

أتقرَّى سيرتي في غصونِهِ ،

رعشتي الأولى تستفيقُ ،

وآناءُ من الغبطة الحميمة تنهلُّ ،

وأعضاؤّنا الشقيقة تذوي كالرياحين ،

وهذا موتي الذي أشتهيه!

حركة (٦)

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليه

وُقَّعٌ .

شجرٌ ليس في المكان ،

نساءٌ يرحلْن في الأسحارِ

وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى

تلقط الوقت في الفضاءِ العاري .

يمثل الزمان عنصر إشكالية من قديم ، إذ فرض نفسه على الوجود والمعرفة ؛ طبيعية وفكرية ووجدانية ، ومن ثم تعددت صور التعامل مع الزمن كل بحسب وجهته ومنطقه وفكره .

وإذا كانت الأمثولة تقول أن ثمة شيئين لا يمكن التحديق فيهما ؛ الشمس والموت ، وكان الموت هو أحد أبناء الزمان ، فكما أننا لا نستطيع التحديق ف الشمس فإننا لا نستطيع أيضًا التحديق في الزمان ، لكونه أحد أكثر المفاهيم ولوجا إلى الميتافيزيقية ، لما فيه من طابع التفلت الذي يبدو مستعصيًا على أية محاولة للقبض عليه والإمساك به ، ومن ثم ظل رافدًا للفلاسفة والشعراء والمتأملين خاصة ، يعيشون إشكالياته ويستعذبون وهج تساؤلاته .

وإذا كان الإحساس بسطوة الزمان هو ما يدفع الفلاسفة والطبيعيين إلى التأصيل والتنظير ، فإنه أيضا يدفع حجازي إلى غمار تجربة شعرية معرفية عميقة الغور نتعرف عليها من بنية النص وتشكلاتها .

الشاعر في موضع إشكالية مع الزمان ، ولم يكن هو بمفرده صاحب هذه الإشكالية ، وإنما سبقه شعراء وأجيال على امتداد موروث شعري طويل كان فيه صراع بين الشباب والمشيب ، بين الموت والميلاد ، بين الفراق والتلاقي ، وامتد ليصل بين وعي شاعرنا المعاصر ووعي أجداده في القصيد .

كان الزمان لدى العرب قوة قاهرة تهيمن على الحياة

وتهلك الناس «نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر» فكان الزمان لديهم ثوبًا مستعارًا ، وكانت حتمية الموت ، التي ظلت أمرًا مخيفًا ، وشبحًا يهدد كل الناس . وربما كان الفرار من هذا إلى طبقة الكهان والعرافين ، حيث كانت قراءة المستقبل والأسرار ، حالة نفسية تشعر ببعض الاطمئنان(١) .

فتطالعنا القصيدة بما يشبه الشكل الطللي ، وهو هنا يتجاوز حد الاستلهام التراثي أو حضوره إلى حد التمثل ؛ فيأتي النص عملية من عمليات التوالد الطبيعي لهذا المذخور التاريخي الذي انفعل به الشعر ، واعيًا أو غير واع ، دعم هذا أن الشاعر يتعامل مع هذا المركب الطللي ليس فقط من خلال الشكل بل المضمون والمدلول .

وإذا كان الشاعر الجاهلي ينظر للأطلال نظرة عفوية تلقائية فيحس التغير والتبدل والفراق فإن الشاعر المعاصر أولى– مع مركبات الفكر والثقافة– أن يرى فيها مضي الماضي ومضي الحاضر ومضي المستقبل ، أولى به أن يرى فيها الوجود والفناء والتناهي . وإذا كان الشاعر قد أخذ عفوية الجاهليين وتلقائيتهم في تمسكهم بالطلل ، فإنه يحمله مركبًا وجوديًا أعمق يمثل فلسفته تجاه الزمان وإشكاليته معه ، ومن ثم فالتشكيل الطللي في القصيدة يأخذ أبعادًا متعددة ، يأخذ فيها كل بعد قيمًا

---

(١) عبد الله الصائغ : الزمن عند الشعراء الجاهليين . بغداد– العراق– ١٩٨٦ . عن مجلة «ألف» العدد التاسع ، ١٩٨٩ ص٧٥ .

جمالية فنية تسمو بالنص من زاوية ، بعدًا نفسيًّا فرديًّا على مستوى الشاعر وأزمته الشخصية الوجدانية ، وبعدًا موضوعيًّا على مستوى القصيدة نفسها ، وبعدًا آخر تراثيًّا على مستوى عمود الشعر العربي بمذخوره الطويل ودلالته ، من خلال أبعاده الإشارية الرهيفة التي يمدها عبر تراث هائل من الممارسات الأدبية التي شكلت جزءاً كبيرًا من ثقافتنا .

فالشاعر العربي عندما يشير إلى الأطلال في قصيدته فإنه لا يُحمِّل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس الذي تحدثنا القصيدة عنه ، وإنما يشحنها بكل ما حملته القصائد السابقة عليه من معان ودلالات بصورة لا يصبح الطلل معها مكانًا فحسب ، وإنما منهجًا في الكتابة وموقفا من العالم ورؤية الإنسان[١] .

(الحركة الأولى)[٢]

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وُقَّعٌ .

(١) د . صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي . مجلة «ألف»– العدد٤– ١٩٨٤ .

(٢) اعتمدنا على الرسم الكتابي الذي ارتضاه الشاعر لقصيدته ، وجعلنا كل عدد من الأسطر مقطعًا اعتماداً على المساحات البيضاء المتروكة بين كل مجموعة وأخرى من السطور في النص المنشور ، وارتضينا لفظ حركة للمقطع ليتماشى مع دلالالة القصيدة .

شجرٌ ليس في المكان ،
وجوهْ غريقةٌ في المرايا
وأسيراتٌ يستغشْن بنا
شجرٌ راحلٌ ، ووقت شظايا

إن الزمان إدراك عقلي يتأبى على الفكر يتفلت من اليد ، والشاعر يلتقط أذياله من خلال أطيافه على الموجودات ، من خلال ما انبثق عن حركته على عناصر الطبيعة ؛ فالأطلال والطيور والشجر والغياب كلها تجليات للزمان وحركته . فالأطلال نقطة يلتقي عندها البعدان الزماني والمكاني في القصيدة ، إنها مكان يحتوي على الزمن مكثفًا وزمان يفيض بتثبيتات مكانية[1] .

إنه يجسد الزمان من خلال تغيرات المكان ابتداءً من عبارته الأولى (طلل الوقت) ؛ فيصور الوقتَ طللاً معبرًا من خلال هذا التركيب الإضافي عن موضوع التجربة مباشرة ، واضعًا إيانا منذ اللحظة الأولى على خط النار كما يقال . إن بداية القصيدة هي إشكالية الشاعر مع موضوعه (طلل) . إنه الانتهاء والتلاشي والفناء ، ثم يضيفه إلى كلمة الوقت التي يختارها بعناية ؛ فلم يختر (الزمان) مثلاً ليعبر عن حدة الزمن مستحضرًا فيها كل لحظة وبرهة ، حتى لا يعطي طابع الامتداد

(١) حسن البنا عز الدين : جماليات الزمن في الشعر ، نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية- مجلة «ألف» العدد٩ .

الموجود في الزمان ، ليكون أدل على سرعة التغير والتبدل .

ويحمل هذا التركيب الإضافي بحروفه عنفوان التحول وفداحة التغير (طلل الوقت) بحرفه الأول (الطاء) بما فيه من تفخيم وشدة ، هذا التفخيم ينتقل إلى صوت اللام فيكسبه شيئا من التفخيم أيضًا ، بل إن صوت اللام الجانبي المجهور ليتردد ثلاث مرات متوالية (صوت اللام الجانبي بالإضافة إلى اللام في (أل) مع ملاحظة أن الهمزة لا تنطق في الوصل ، مما يكسب النطق صعوبة وشدة تنقل لنا الإحساس بصعوبة التجربة وعنوانها) . ولا يقتصر الأمر على ذلك ، بل يأتي صوت القاف الانفجاري بما فيه من حركة صعبة شديدة ، الأمر الذي يتكرر مع التاء وكأن الشاعر ينفث عن مضمون تجربته العنيفة ، ليس مراعيًا دلالة كلماته فقط بل اختيار حروفها أيضا :

ط	ل	و	ق	ت
تفخيم + شدة	مجهور + مكرر ثلاث مرات	مجهور	انفجاري	انفجاري
التجاور بين هذه الحروف				

والشاعر إذ يختار هذه العبارة لتتصدر القصيدة ، يجعلها أيضا عنوانًا لها ، ثم يعطف على هذا التركيب الإضافي تركيبه الثاني «والطيور عليه وقع» فيقرن بين هذا العنصر الثابت المتفاني (طلل) وعنصر الحركة (الطيور) بجمعهما معًا في لوحة

واحدة . ويجعل هذه الحركة (وقعٌ) في مآلها وانتهائها إلى الطلل (أو عليه) . ولا ينسحب التلاشي على الطلل بمفرده بل يتعداه إلى كل ما يجاوره (شجر) ، وما يحط عليه (الطيور) ، ومن يحل به (أسيرات) .

ومع إعطاء الشعر الزمان بعدًا مكانيًا بالطلل فإنه يعطيه أيضًا بعدًا حيويًا بالطيور والنساء : بتصوير لحظات الرحيل والفراق : «وجوه غريقة في المرايا ، أسيرات يستغثن بنا» وقيمة الإسناد في العبارتين ؛ حيث إسناد الخبر (غريقة) للوجوه وإسناد الفعل (يستغثن بنا) لأسيرات ، فالآخر في رحيله يستغيث من الغرق والـ(أنا) عاجزة ، ومن ثم فالدلالة الحتمية هي الموت ، ويجعل الشاعر النساء أسيرات لينفي عنهن أدنى أمل في المقاومة أو الصد . ويأتي بالضمير (نا) في آخر عبارته ؛ ليضعها على استحياء دلالة على العجز والفشل . ويأتي التعبير بـ«وجوه- أسيرات» بصيغة المطلق بما فيها من تجريد لأداة التعريف وبما فيها من تنوين ، كذا تأتي (المرايا) خلفية لهذه الوجوه ، بما في المرايا من وهم وخداع .

(الحركة الثانية):

بعد أن جاء التعبير خلال المقطع الأول بلغة الوصف والقص والخبرية الخالية من الانفعال نراه هنا ينتقل إلى الإنشاء :

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقتِ ،

نماشي سرابَهُ!

ونضاهي غيابَهُ!

ويصل بين الأسلوبين في نهاية الحركة الأولى بتركيب من قبيل إسناد الصفة لموصوفها « وقت شظايا» حيث الألم والاحتراق ، والذي يكون مهدًا لأساليب إنشائية تأتي تباعًا لتعبر عن الحرقة والعذابات النفسية . ويأتي استفهامه السابق ليبدأ في حفر هذه المأساة إذ لم يصحب الشاعر في رحلته «يوم الخروج» ، الذي هو رحلة الحياة ، باعتبار الخروج هو الميلاد ، سوى الوقت .

وتتضح تضاريس المأساة الناتئة من خلال تأمل التركيب ؛ إذ يبني العبارة على أسلوب الاستفهام والقصر (سوى) ليصرف التوجه إلى الزمان ، فإذا به بعد كل هذا (سراب ، غياب) ولم يكتفِ بالفعل «حملن» بل عدد الأفعال التي تدل على المفاعلة « نماشي- نضاهي» ليزيد إحساسنا بالوهم والفشل الذي يتبدى من خلال المفعولات «سراب- غياب» وأسندت الأفعال إلى الضمير (نا) ليكون الكل شركاء في هذا الوهم مما يكسب القضية شيوعًا وشمولا .

هل تبعنا غير الهنيهات نستاف شذاها

ما بين تيهٍ وتيه

نقطف الوردة التي لا نراها

نلقط الذكرى كسرة بعد أخرى

ونسوي فسيفساء الوجوه

ويجيء العدم والفناء الذي هو آخر تجليات الزمان ليكون منطلقًا لصور الشاعر ومفرداته ، فعلى الرغم من الأفعال المسندة لـ(نا) الفاعلين «تبعنا ، نقطف ، نلقط ، نسوي» التي ينتظر منها نتيجة إيجابية إلا أن الحصاد يأتي سلبيًا ، فلم نتبع سوى (هنيهات) (قليلاً من الزمان) ، وعلاقتنا بها أو هيئتنا معها (نستاف شذاها) . ويتوارد للصور معنى المعاناة والألم من خلال الفعل(نستاف) ، ويتضح هذا من خلال حقله الدلالي فمن معانيه (سافت الماشية : أي هلكت بداء السواف ، سافه سوفا : أي صبر . أساف وقع في ماله أو في ماشيته السواف . أساف فلانًا وغيره : أهلكه)[1] .

وفي إطار الحصاد السلبي كانت الوردة عدمية لا تُرى ، نقطفها بين تيه وتيه ، وكانت الذكرى كسرة ، وكانت الوجوه فسيفساء تضم أجزاءها المتباينة إلى بعض . ومن ثم كانت زفرة الأسى وملامح الحداد نتيجة طبيعية :

آهِ!

لا توقظِ الدفوفَ ،

فما آن لنا بعدُ أن نَهُزَّ الدفوفا

بين أرواحنا وأجسادِنا ينكسر الإيقاع ،

فلنبقَ في العراءِ وُقوفا

---

(١) انظر : مجمع اللغة العربية . المعجم الوسيط . مادة (ساف) .

في انتظار المعاد أعجاز نخل
أو ظلالاً في غيبة الوقت ترعى
كلأً ناشفا، ودمعًا نزيفا!

احتلت التلاوة القرآنية (النص الأب/النص المثال/النص المسيطر) الذي لا يطرح نفسه في واقع الثقافة العربية كنص مكتوب فحسب وإنما كنص مطلق، مكتوب وشفهي معا، مطبوع وحياتي في آن[1]- حيزًا حيويًا في التركيب من خلال علاقة التناص في استعارة: «في انتظار المعاد أعجاز نخل»، حيث تبين عبارة «أعجاز نخل» كيفية (المعاد) المنتظر؛ إذ اقترن التركيب «أعجاز نخل» في القرآن في موضعيه الذين جاء فيهما بشكل من العذاب الهائل:

١- ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَة، سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾ (الحاقة ٦، ٧)

٢- ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ (١٩) تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾(القمر ١٩، ٢٠)

وسوف نرجيء الحديث هنا عن الحركة الثالثة إلى تحليل الشكل البنائي للنص، لما لها من خصوصية مع بعض حركات النص المماثلة.

(١) صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي. ص٢٧.

(الحركة الرابعة):

يتحرك بنيان القصيدة ليأخذ حركة رابعة تمثل (الحلم) أو (الأمل) ، وتمتـدّ من السطر الثـامن والعـشـرين حـتى السطر الخمسين .

مدنٌ في ضُحى بعيد ، كأنَّا
من ذُرى وقتنا نُطل عليها
خلسةً وكأنّا
نَشمُّ عطر بساتينها
ونسمع من لغْو يومها هينمات تصْدَى
كأزمنة تستيقظ في الوتر المشدودِ
كان الصمتُ يحتدُّ ،
وكان الوقت في الباحة الظليلة يستعبر في حلمه
ويبكي ذويه
ثم يرْفضُّ عن الفردوس المخبأ فيه
شجر يرسمُ الرياحَ ،
وغيمٌ قُزحي مرصّعٌ بالعصافيرِ . رأينا
كأن سرب ظباء
أو أنهنٌ صبايا
يلحنَ عبرَ المرايا
أو في قرارةِ ينبوع ، يضطجعن عرايا
يخلعن فيه شُفوفاً

ويرتدين شُفوفا

يملأن منه أباريق للوضوء

وَيَنْفُضْنَ على الماء عُرِيَهن الوريفا

ورأينا . . كأنما سكت الوقت ،

ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ في الرمل ،

وأبقت لنا الحصى والشظايا .

ولعلنا نلحظ إعـادة تشكيل مـفـردات صـوره ، ويمكن أن نجعلها في مقابلة بسيطة في الجدول الآتي ، الأمر الذي يعكس المفارقة بين عالمين ؛ عالم الحلم وعالم الواقع الذي يعيشه وسبق أن قدمه في مطلع القصيد :

الحلم	الواقع
- شجر يرسم الرياح	- شجر ليس في المكان - شجر راحل
- أزمنة تستيقظ	- طلل الوقت
- كأنًا نشم عطر بساتينها	- نستاف شذاها
- يلحن عبر المرايا	- وجوه غريقة في المرايا
- في قرارة ينبوع ، يضطجعن عرايا - ينفضن على الماء عريهن الوريفا	- أسيرات يستغثن
- غيم قزحي مرصع بالعصافير	- تماشي سرابه

وتأتي الطمأنينة والشفافية وهما العنصران الغائبان عن القصيدة ليكونا مفتاحي هذا الحلم وليحلا إشكالية الواقع . ولعل أطياف بعض المفردات لتوحي بهذا ، منها (ظباء ، صبايا ، مرايا ، شفوفا ، الوضوء ، الوريف) ، كما تجسده تلك الصورة الممتدة للصبايا وحركتهن وشفافيتهن ، ولكن سرعان ما ينفلت هذا الحلم من الأيدي ، فبعد أن كانت بدايته : «أزمنة تستيقظ في الوتر المشدوود» (سطر ٣٣) وصل حافةَ الموت والانتهاء : «سكت الوقت ثم غاض كما غاضت البحيرة في الرمل» .

(الحركة الخامسة):

أيُّها الوجهُ!
أيُّها الجسدُ الغامض أيها الجسد الذي تسكنه روحي
وترحل فيه
بين وقتين أيها الجسدُ الغامضُ تأتي
بين وقتين شاحبين ،
وهذا سريرنا خارج الوقت ، وتنضو
لي عن غُصْنك الرطيب . كأني أتقرَّى سيرتي في غضونه .
وآناء من الغبطة الحميمة تنهل
رعشتي الأولى تستفيقُ .
وأعضاؤنا الشقيقة تذوي كالرياحين ،
وهذا موتي الذي أشتهيهِ!

يخرج الشاعر من رؤية الحلم السابق ليدخل مباشرة في تجربة المصير والمآل والموت ، ويحلق بروحه فاصلاً بينها وبين الجسد . وهو وإن توجه (للوجه) أو (للجسد الغض) فقد تدارك الخطاب بقربه من الواقع وبعده عن الحلم ، وصف الجسد بأنه (غامض) وكأن هذا الغموض ، تلك القوة القهرية المجهولة التي تمثل الموت والفناء ، هي التي تقف وراء التراكيب الشعرية : فها هو الموت (ينضو) له عن غصنٍ رطيب لين يحمل رخاوة الحياة وترفها ؛ هذا الغصن الذي لا يلبث مع دورة الزمان أن يجف وينكسر ، ومن هنا يرى فيه الشاعر رمزًا له ومعادلاً موضوعيًا لحياته ورحلته ؛ فأخذ يقرأ سيرته فيه . ولعل بنية الفعل (أتقرى= أتفعل) تعطي معنى التدرج في حدوث الفعل كما تعطي معنى المطاوعة ، مما يشي بتلك القوة القهرية الدافعة .

وينطبق هذا على أفعاله التي يسندها لا إلى ذاته بل إلى (الرعشة ، آناء من الغبطة الحميمة ، الأعضاء) هذا في أفعاله (تستفيق ، تنهل ، تذوى) على الترتيب ، ويقف هو مسلوبًا بينها .

وإن كانت هناك أفعال قد أسندت إلى روحه وجسده «الجسد الغامض الذي تسكنه روحي وترحل فيه بين وقتين» ، «أيها الجسد الغامض تأتي بين وقتين شاحبين» - فلم يحمل هذا الإسناد سوى ضرب من المتاهة والغموض والشحوب فانتفت القيم الإيجابية من خلال وصف الجسد بالغموض في

العبارتين ووصف الوقتين بالشحوب ، ومن ثم فإذا كانت ثمة نتيجة فهي عدمية سالبة .

الشكل البنائي:

يسير بناء القصيدة في إطار محكم ليفيض بإيقاعات التجربة المتفاوتة من خلال حركات القصيدة المتنوعة بين الأسى (حركة ٢) ، والحلم (حركة٤) ، والموت (حركة ٥) . وتتآزر معها الحركات (١) ، (٣) ، (٦) التي تمثل محاور ارتكاز لجوانب التجربة والتي تقدم الموقف الوجودي المركب الذي يشكل إشكالية المبدع .

ولعل النظر للحركات الثلاث معًا وربطها بمواقعها على مستوى القصيدة يقدم جانبًا قد لا يتحقق للنظرة الأولى :

(حركة ١)

طلل الوقت ، والطيور عليه
وُقَّعٌ .
شجر ليس في المكان ،
وجوه غريقة في المرايا
وأسيرات يستغثن بنا
شجر راحل ، ووقت شظايا

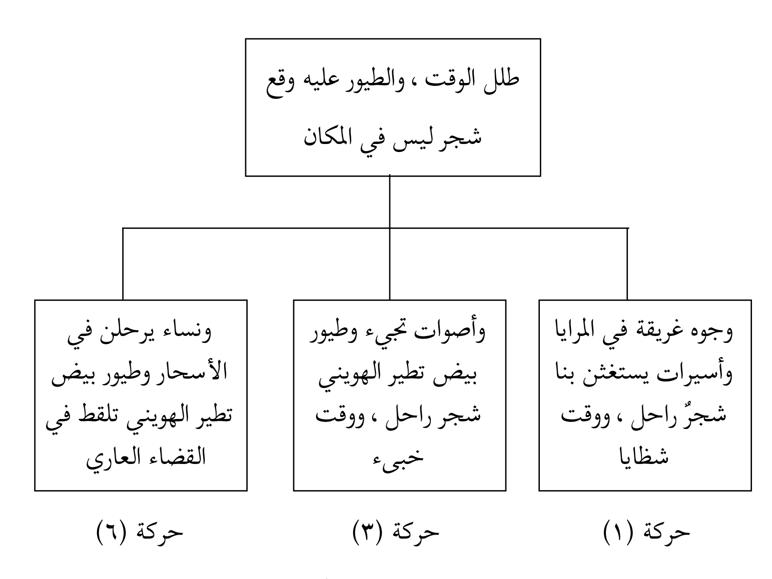
(حركة ٣)

طلل الوقت ، والطيور عليه
وُقَّعٌ .
شجر ليس في المكان ، أصوات تجيء
وطيور بيض تطير الهوينى
شجر راحل ، ووقت خبيء

(حركة ٦)

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليه
وُقَّعٌ .
شجرٌ ليس في المكان ،
نساءٌ يرحلْن في الأسحارِ
وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى
تلقط الوقت في الفضاءِ العاري .

ولعل وضع الأبيات في المخطط الآتي يسهل علينا دراسة هذه الحركات :



من هنا نستطيع أن نقول إن وحدةً مثل :

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليه

وُقَّعٌ .

شجرٌ ليس في المكان ،

تمثل محور ارتكاز رئيسي للقصيدة ومفتاحًا لعالمها ؛ إذ يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها من الوضع الطبيعي المعتاد ، وبنظرةٍ لتوظيف الشاعر لها نجدها العنصر الذي يحمل إشكالية التجربة والذي يتراءى من آن لآخر بدلالته المكثفة ، بالإضافة إلى محاور فرعية أخرى ، هي بقية مقاطع الحركات ، وهي وإن كان لها دلالة على مستوى هذه الحركات الانتقالية ، فلها أيضًا دلالة ترتبط بكل حركة مع ما يليها ، لذا نجد التركيب : «شجر راحل ووقت خبيء» محورًا فرعيًا بين

الحركتين الأولى والثالثة ، وكذا تعبيره : «وطيور بيض تطير الهوينى» محورًا بين الثالثة والسادسة .

ومن ثم تتوسط الحركة الثالثة كاملة النص ، ليس فقط على مستوى الشكل بل على مستوى التركيب والمعنى أيضًا ، فيبدأ من عندها انهيار منحنى العناصر الداخلة في تشكيل البناء الشعري في هذه الحركات ، فنجد في الحركة الأولى : «وجوه غريقة في المرايا» ، «وأسيرات يستغثن بنا» (بداية التجربة) ، وفي الحركة الثالثة «أصوات تجيء» (وسط التجربة) وتأتي الحركة السادسة «نساء يرحلن في الأسحار» (نهاية التجربة) . وبعد أن كان الوقت خبيئًا في الحركتين الأولى والثالثة صارت الطيور تلقطه وتقضي عليه حتى يتعرى الفضاء من كل شيء «تلقط الوقت في الفضاء العاري» .

ومن ثم نجد انحدارًا في عناصر البناء الشعري نحو الفناء والتلاشي ، وهو انحدار يتسق مع تطور القصيدة حتى النهاية ، كما يعكس في دلالة أوسع انحدار الزمن- عنصر الإشكالية في القصيدة- من خلال وقعه وانعكاساته على الأشياء .

وإضافة لما سبق نجد بقية أسطر كل حركة تمثل تمهيدًا للحركة التالية لها ، وتتنوع بتنوعها ، مما يعكس بالتبعية حركة القصيدة ككل ، فكان غرق الوجوه ، واستغاثة الأسيرات ، ورحيل الأشجار ، وكون الوقت شظايا (في الحركة الأولى)- نذيرًا بنبرة الأسى التي لهجت بها الحركة الثانية .

وكان مجيء الأصوات ، وتحليق الطيور البيضاء ، والوقت الخبيء إيذانا بحركة جديدة تحمل حلم الشاعر وعالم الباطن ليمزق الغلالة الرقيقة بين الوعي الخارجي والداخلي للشاعر .

ثم كانت الحركة السادسة لينتهي الشاعر تلك النهاية الوجودية حيث نقطة البدء ، فكان الرحيل في الأسحار ، وكان تحليق الطيور البيضاء وهي «تلقط الوقت في الفضاء العاري» .

ولعل هذه الحركات التي تمثل محاور ارتكاز (١ ، ٣ ، ٦) شكلت الجانب الوصفي السلبي في القصيدة كقسيم لجانب آخر انفعالي تشكل من خلاله وعي الشاعر بقسمات تجربته . وإذا كانت هذه الملاحظة تبدو للوهلة الأولى فإنها تبقى الحقيقة الأخيرة . يؤيد هذا حساب معامل بوزيمان[(١)] خلال هذه

---

(١) تقوم على حساب نسبة الكلمات المعبرة عن حدث إلى الكلمات المعبرة عن وصف ، ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعًا لزيادة ونقصان عدد كلمات كل من المجموعة الأولى والثانية . وتستخدم للدلالة على انفعال الأسلوب ؛ فالكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف ويصحب ذلك بالضرورة زيادة النسبة (أي حاصل قسمة العددين) ، وذلك في مقابل تميز الكلام الصادر عن انفعال عادي بالسمة المعاكسة مما يؤدي إلى انخفاض النسبة . لمزيد من التفصيل يراجع د . سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي مصر .

الحركات ، إذ ينعكس من خلال نسبة كلمات الحدث إلى كلمات الوصف درجة الانفعال ، وفيما يلي قيم هذا المعامل تطبيقًا على حركات النص :

الحركة الثالثة = ٠,٦

الحركة السادسة = ١,٥

في حين جاءت الحركة الثانية = ٤,٧

والحركة الرابعة = ٤,٢

وجاءت الحركة الخامسة = ٠,٩ لتمثل حركة الموت والاستسلام بعيدًا عن الانفعال والتوتر .

تَفعِيْلُ النَّحو إنْتاجُ الشِّعْريّة(*)

دراسة في قصيدة «لوحتان»
للشاعر حسن فتح الباب

(*) نشرت الدراسة بمجلة «جذور التراث»- النادي الأدبي الثقافي بجدة- العدد الخامس- ٢٠٠١م .

لوحتان(*)

(١)

١- لأنك عُمِّدْتَ مستلهِما

٢- رؤاك بنار القرى

٣- تفرَّدتَ بالماء نارا

٤- وبالنار ماء ، وبالصمت أدنى

٥- من الهمس ، وبالصدر أحنى

٦- من العنق المشرئب :

٧- واحة من ماء المروج

٨- لوحة لاحتضار الضجيج .

(٢)

٩- من الطين حتى خروج الأجِنَّة هذا اللهب

١٠- يداك ضياء الحنايا

١١- من النأي حتى أنين السواقي أزيز الحطبْ

١٢- يداك حنين الصبايا

١٣- وريشتك الـمجتلى والجنى

(*) القصيدة منشورة ضمن ديوان «كل غيم شجر كل جرح هلال» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٣م .

١٤- إلى القادمين من الشجر المنتهبْ

١٥- ووشي الغمام الذهبْ

١٦- إلى العائدين إلى الشجن المستحبْ

١٧- نزيف دوالي العنبْ

١٨- عزيف القصبْ

١٩- يداك انسياب الغضبْ

٢٠- وداع الفدائي أهلَهْ :

٢١- لوعة لاصفرار الأريج

٢٢- لوحة لاخضرار التعب

(٣)

٢٣- أيها العاشق المنتظر

٢٤- في ضفاف البروج

٢٥- مقعدٍ من حرير حجرْ

٢٦- بين سيفَيْ نخيل

٢٧- وهلاليْ رحيل

٢٨- مبدعًا للسنا والندى

٢٩- تحت دفء العراء

٣٠- واختلاج الندوب

٣١- من رماد القرى

٣٢- من مرايا الردى

٣٣- وحصار الشهب

٣٤- رنوة في شقوق المدى

٣٥- غمضة في ازرقاق الربى

٣٦- وبقايا نشيج

٣٧- لاصفرار الأريج

٣٨- واخضرار التعب

٣٩- أيها المستهام الذي

٤٠- كم نحب

(٤)

٤١- يا شجي المطر

٤٢- مُـمْعِنا في رمال الضجر

٤٣- مُنْعِمًا بالرؤى تنفجر

٤٤- حالما بالهديل

٤٥- خلف ستر الـمَقِيْل وبَوْح السكون

٤٦- عبرة لا تسيل

٤٧- ومتاع قليل . . شجون

٤٨- والأماني شظايا وتر

(٥)

٤٩- يا أسير الديار خفي الصور

٥٠- لك منا القلوب التي

٥١- تحت شمس الغروب

٥٢- أشرقت

٥٣- والعيون التي في محاق القمر

٥٤ - ودعت حاملات العشاء الأخير

٥٥- قاومت

٥٦- قبست من رؤاك السهر

٥٧- في مـخاض الدروب

٥٨- وقعت خفقتين :

٥٩- لوحة لاحتضار الضجيج

٦٠- لوحة لاخضرار التعب

(٦)

٦١- يا صفي الجموع

٦٢- كل غيم شجر

٦٣- كل جرح هلال

٦٤- يا نجي النجوع

٦٥- فانطلق

٦٦- كي تسير الحياة

٦٧- كي تضيء الجباه

٦٨- لا تغب

٦٩- كي نحب
٧٠- كي يغني العناء

**

٧١- لا تغب
٧٢- ليكون الربيع
٧٣- لا تغب . . وانتصر

(الإسكندرية ٢٣ سبتمبر ١٩٨٨)

تبحث الدراسة الماثلة النص بما هو ممارسة لغوية ، تقوم فيه العلاقة بين المبدع واللغة على أسس جدلية ، يتولد منها النص الذي يسعى دوما لإنتاج أسلوبه الخاص ، حصنه المنيع ، عزلته الباهرة ، سجنه الرائع الذي يحتفظ بمفاتيحه داخله ، لكنها بائنة لمن لم يحفظ للمكان وقاره ، أو يصعد إليه على شروط لغته .

إن النص لا ينتظر «البرابرة»(١) ليسنوا له التشريعات ، حتى إذا ما طال انتظاره ، جاءته الأخبار تنمى من الحدود بأنه «ما عاد للبرابرة وجود» . ليس هو هذا المشاع الذي ينتظر أن يجود عليه الخارج بأطره ونظمه وأطروحاته . «ماذا سنفعل الآن

---

(١) راجع قصيدة «في انتظار البرابرة» للشاعر كافافيس في ديوان» كافافيس شاعر الإسكندرية» . ترجمة : د . نعيم عطية- دار سعاد الصباح- ط١- ١٩٩٣ .

بلا برابرة؟ لقد كان هؤلاء الناس حلا من الحلول» . من أراد أن يدخل النص فليدخل على شرائطه .

أولا : في البنية النحوية:

تسعى الدراسة النصية إلى إضاءة الجوانب المختلفة للعمل الفني منها البنية النحوية . والوقوف بالتحليل على هذا الجانب يؤدي غايتين ؛ أولاهما أن الكشف عن الإمكانات المتعددة التي يطرحها النص على مستوى البنية النحوية ثراء للجانب الدلالي ؛ إذ يحمل كل توجيه نحوي للجملة مظهرا دلاليا مختلفًا عن سابقه ، وهو ما يعود على البنية النحوية الكبرى للنص بالتغيير ، الأمر الذي يعدل من بنيته الدلالية . فتصبح بالفعل في خضم حركية تتعدد أدوارها بين النحو والدلالة ، تغدو معها محاولة قسر القراءة على توجيه نحوي واحد حدًا من ثراء النص .

فتعدد التوجيه النحوي هو التدشين الحقيقي لتعدد الدلالات ؛ إذ يعمل النحو على مستوى أولي للدلالة ، فوق مستوى الكلمة ودون مستوى الرمز ، وحتى عندما يتعدى مستوى الجملة إلى مستوى النص ، سوف يظل يقدم توجيهاته لبنى النص ، الأمر الذي يترتب عليه بلا شك وفرة في التأويل وتعدد لأنماط القراءة .

والأخرى أن التحليل النحوي يُلْقي من جانب آخر ضوءاً

على مكونات النص : ألفاظًا كانت أو جملاً بوصفها وحدات مكونة للنظام النحوي للنص . يقول عبد القاهر الجرجانى : فقد «علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه»[١] .

المقطع الأول (١-٨):

ينبني المقطع كله على الفعل (تفرد) المتوجه إلى مخاطب (تفردت) . وبهذه الجملة البسيطة دون غيرها يكون الشاعر قد وفَّى البنية المنطقية للمعنى حقها : فنسب إلى المخاطب تفرده . بعدها يتوجه (الكلام) لأداء وظيفته الشعرية خلال ثمانية من الأسطر وبواسطة أربعة من المركبات الجـرَّيَّة (بالماء- بالنار- بالصمت- بالصدر) يشعب البناء وتنبني تنويعاته .

تفردت . . . . «بالصدر أحنى من العنق المشرئب :
واحة من سماء المروج
لوحة لاحتضار الضجيج»

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . تحقيق : د . محمد رضوان الداية وفايز الداية . مكتبة سعد الدين- دمشق -سوريا- ط٢- ١٩٨٧- ص٨٠ .

فيتعدد التوجيه النحوي للمفردتين (واحة- لوحة) في ضوء النقطتين المتعامدتين السابقتين (علامة التوضيح) بشكل يعدد الدلالة . كما يمكننا أيضا تجاوزها فنغلب النحو على الرسم الكتابي . ومن نتائج الحالين يتعدد التوجيه كالتالي :

- النصب : على أن واحة (تمييز) للجملة أحنى من العنق المشرئب

أحنى من العنق (المشرئب ← واحةً من سماء المروج)

أحنى من العنق (المشرئب ←لوحةً لاحتضار الضجيج)

- أو النصب أيضا على أن واحة (حال) للفاعل في الفعل تفردت ، ويمكن لها أن تؤول بمشتق فتطرد بهذا على قواعد النحاة ، بعد أن فرض التقعيد على اللغة سطوته :

(تفردت ← واحةً من سماء المروج)

(تفردت ← لوحةً لاحتضار الضجيج)

- ويمكن لنا كذلك أن نرفع كلا من (واحة- لوحة) على أن كلاً منهما خبر لمبتدأ محذوف يعود على الضمير أنت في الفعل تفردت .

(أنت ← واحة من سماء المروج)

(أنت ← لوحة لاحتضار الضجيج)

ومن ثم تكون الدلالة رهن التوجيه النحوي على الحالية أو الخبرية أو التمييز .

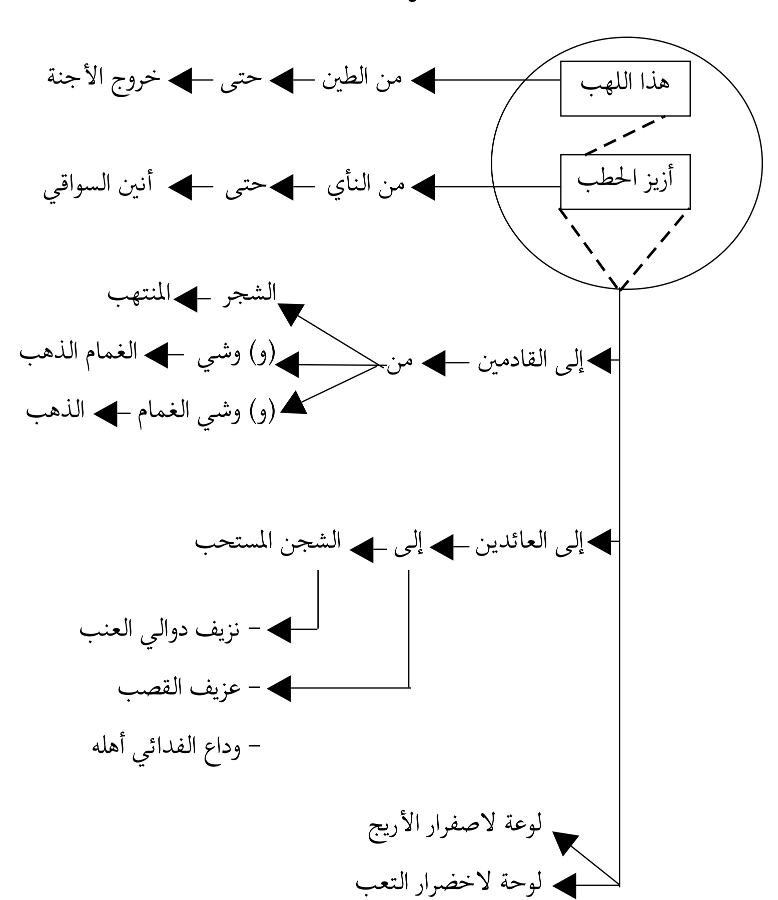
المقطع الثاني (٩-٢٢)

لهذا المقطع لدي تصوران : تصور أول :

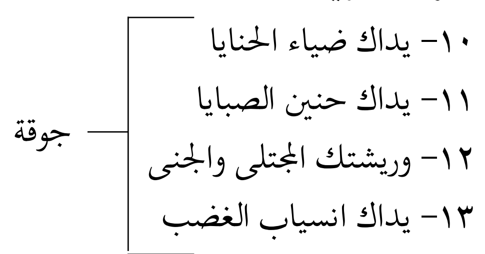
يتكون من حركتين : حركة أساسية وأخرى ثانوية .

ويوضحه المخطط التالي :

حركة أساسية



حركة ثانوية



- وبهذا نعيد لاسم الإشارة في السطر (٩) صدارته ونرد الجملة نحويا إلى نسقها الأساسي الذي انحرف عنه التركيب الشعري . وكذلك فعلنا مع السطر (١١) حيث تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ النكرة المعرف بالإضافة . وصورة النحو في النص وإن لم تكن أصلاً عند النحاة ، فإن الشعر بدوره لا يبحث عن الشائع المألوف .
- وكما كان للمبتدأ في (هذا اللهب) عاملا أو متعلقًا لمركب الجر (من الطين) ، وكذلك المبتدأ في (أزيز الحطب) متعلقا للمركب (من النأي)- فإن كلا منهما أو هما معا يتعلق بهما المركبان الجريان (إلى القادمين- إلى العائدين) .
- وعبارة (نزيف دوالي العنب) ونظيراتها تدخل مع (الشجن المستحب) في علاقة (بدلية) أو (وصفية) أو ربما تعمل (إلى) فيها عمل الجر (إلى العائدين إلى الشجن المستحب ، إلى العائدين إلى نزيف دوالي العنب . . . .) .
- وبتعيين «تغدو» خبرًا ، تصبح عبارتا (لوعة لاصفرار الأريج)

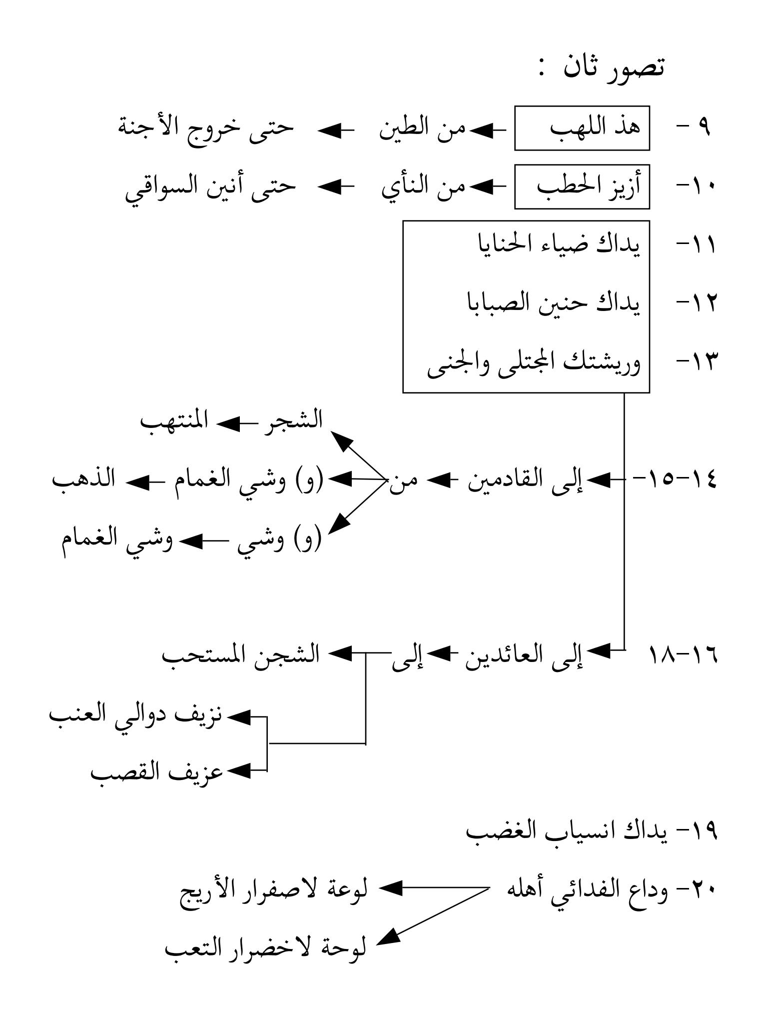
و(لوحة لاخضرار التعب) خبران جديدان لكل من (هذا اللهب) و(أزيز الحطب) أو لهما معا . وكما يمكن أن يتوجه الوصف (الذهب) إلى وشي الغمام (الوشي ذهبا) ، يمكن له أيضًا أن يتوجه إلى الغمام فيصبح الوشي وشيا لذلك (الغمام الذهب) .

- ومع قراءتنا للحركة الأساسية للمقطع علينا أن نرهف السمع لهذه السطور التي تمثل نداء خلفيًا تغنيه (الجوقة) أو (الكورس) لهذا المخاطب ، الذي هو «الشعب» في تأويل هذه القراءة .
- وعلينا أن نتوقف بين السطر والآخر لنسمع هذه الهينمات- الحركة الثانوية- التي يتغزل بها متناصة مع «نشيد الإنشاد» من شوليت إلى سليمان أو من سليمان لشوليت . أو هي هينمات متعبد بها لهذا المخاطب . هينمات تتبادل في حوارية بين صوت (الجواب) كما يسميه الموسيقيون- أعني صوت المتكلم داخل النص- و(القرار) الذي يمثل هذه الجوقة الخلفية . وعلينا أن نلحظ حينئذ تداخل هذه السطور في نسق القصيدة محتلة السطور (١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٩) .

ويتمحور كل من صوت المتكلم بالقصيدة وصوت (الجوقة) حول مخاطب واحد ، لكنه مع المتكلم بالقصيدة (متكلم عنه) نحو (القادمين من الشجر المنتهب ، العائدين إلى الشجن المستحب . . .) ومع الجوقة (متكلم إليه) .

والجوقة هنا كما هي في المسرح اليوناني والكلاسي تمثل الرؤية الثاقبة والمعرفة الكاملة التي تتجاوز الظواهر لتحيط بالبواطن والجواهر . إنها الهدوء والاستقرار ، إنها المعرفة الحقيقية بالشىء قبل أن يبدأ ، حتى قبل أن يوجد .

تصور ثان :



- وفي هذا التصور يتعلق المركبان الجريان (إلى القادمين- إلى العائدين) وما يتصل بهما بالعبارات الموضحة (يداك ضياء الحنايا ، يداك حنين الصبايا . .) .

- وتغدو الجملتان (لوعة لاصفرار الأريج - لوحة لاخضرار التعب) خبران للمبتدأ (وداع) في قوله (وداع الفدائي أهله)

المقطع الخامس (٤٩- ٥٠)

وفرة التوجيهات النحوية نلمسها أيضا في هذا المقطع الخامس ، ويبينها ذلك المخطط .

يا أسير الديار / خفي الصور
لك منا
القلوب التي
العيون التي
تحت شمس الغروب
في محاق القمر
أشرقت
ودعت
حاملات العشاء الأخير
قاومت
قبست من رؤاك السهر
وقعت خفقتين
لوحة لاختصار الضجيج
لوحة لاخضرار التعب

يكاد يخلق النص في كل جملة فجوة يجاوز بها النمط الشائع والبسيط للنحو .

- فعبارته (لك منا القلوب التي تحت شمس الغروب أشرقت) تقدم فيها المركب الظرفي والمركب الجَـرِّي على جملة الصلة (أشرقت) وكذلك يفعل أيضا مع جملته (لك منا العيون التي في محاق القمر ودعت حاملات العشاء الأخير) ، ولنلحظ توازن الجملتين تركيبيًا وتماثلهما ، بل أيضا توازن الاعتراض داخلهما .
- وعندما نصل للأفعال (قاومت- قبست- وقعت) فإن التوجيه النحوي يصرفها

إما إلى (القلوب) (القلوب التي قاومت ، التي قبست التي وقعت) .

أو إلى (العيون) (العيون التي قاومت ، التي قبست ، التي وقعت) .

- وإذا كانت (العيون تقبس السهر) و(القلوب توقع خفقتين) فإن تعدد التوجيه النحوي في سياق الشعر يسمح (للقلوب أن تقبس السهر) (للعيون أن توقع خفقتين) . ويمكننا أن نوجهه توجيهًا ثالثًا على (القلوب والعيون معا) .
- ومع وفرة هذه التوجيهات يمكننا أن نضيف متغيرًا آخر مع سائر الأفعال المتصلة (بالقلوب والعيون) هو المركبان الظرفيان (تحت شمس الغروب) و(في محاق القمر) . ويبدو أن تقديم

كل منهما على جملتي الصلة (أشرقت- ودعت) هو ما سمح لنا بأن ندخلهما في علاقات دلالية جديدة مع أفعال تمثل جملاً أخرى للصلة على سبيل العطف المقدر (التي قاومت ، التي قبست ، التي وقعت) .

- وثمة توجيه للكلمتين (لوحة- لوحة) في السطرين (٥٩ ، ٦٠) فتعد كل منهما بدل بعض من كل من (خفقتين) السابقة عليهما أو يتوجهان إلى الرفع على الابتداء ، فيتعلقان ببداية المقطع :

(لك منا ←لوحة لاحتضار الضجيج)

(لك منا ←لوحة لاخضرار التعب)

المقطع السادس (٦١- ٧٣)

بإمكاننا أن نحمل التركيب في السطور (٦١-٦٤) على أنه :

٦١- يا صفي الجموع ← ٦٢ - كل غيم شجر

٦٣- كل جرح هلال ← ٦٤ - يا نجي النجوع

أي أنه (يا صفي الجموع كل غيم شجر ، يا نجي النجوع كل جرح هلال) ، لكن التركيب الشعري جنح بنا إلى الجملتين المتناظرتين على وضعية متعاكسة :

هي - يا صفي الجموع ← كل غيم شجر

كل جرح هلال

-يا نجي النجوع ← . . . (حذف)

ثانيا: النص ووحداته المفصلية :

لوحتان ، هذا هو العنوان الذي احتشد له النص بطريقة مراوغة تناوش اعتيادنا الأليف لمثل هذه العنوانات . نبدأ القراءة وكلنا توقع للشكل الممكن ارتياده ، كأن تأتي القصيدة في لوحتين أو تتوزع الصور المتواترة في النص لترسم لنا لوحتين أو حالتين . حتى الوجود المباشر لهذا المدلول يحاول النص مراوغته على امتداد النص ، وهو ما يقودنا إلى الوحدات المفصلية فيه .

ثمة وحدات بنائية صغرى تتميز داخل البناء الكلي ، تحتل السطور التالية (٧ ، ٨) (٢١ ، ٢٢) (٥٩ ، ٦٠) . وطَّأ لاستنتاجها مؤشرات نصية كبنية التشابه والتكرار في ضوء النحو والصرف والأصوات ، إضافة لموقعها في نهاية المقاطع ، حيث تتحدد المقاطع لدينا من خلال مساحات الفراغ بين السطور المتوالية .

تُسبَق هذه الوحدات دومًا بنقطتين رأسيتين (علامة التوضيح) مما يعني أن مد نوع من العلاقة بين هذه الوحدات المفصلية أمر وارد على الأقل باعتبار التناظر بين وحدات النص .

وحدة مفصلية أولى	٧- واحة من سماء المروج
	٨- لوحة لاحتضار الضجيج
وحدة مفصلية ثانية	٢١- لوعة لاصفرار الأريج
	٢٢- لوحة لاخضرار التعب

وحدة مفصلية ثالثة ٥٩- لوحة لاحتضار الضجيج

٦٠- لوحة لاخضرار التعب

هنا نلحظ :

(أ) التماثل البنائي على المستوى النحوي لسائر مكونات هذه الوحدات . [اسم + مركب جَرِّي (حرف جر + مركب إضافي) .]

وكذا التقارب الصوتي : فالكلمة الأولى هي (لوحة) وعندما تتغير فهي (واحة) وهي (لوعة) . وتتأتى العلاقة الصوتية واضحة أكثر بين (واحة) و(لوعة) من خلال المقارنة بالقاسم المشترك (لوحة) .

واحة ◄——— لوحة ———◄ لوعة

وهذا التقارب الصوتي والصرفي نلحظه بين (اصفرار- اخضرار- احتضار) وكذا بين (ضجج- أريج- مروج) .

(ب) السطران المكونان للوحدة الأولى يقفان في علاقة تطابق أو تشابه على الأقل مطلق التجارو . بيد أن هذه العلاقات لا تتوافر في الوحدة الثانية ، ومن ثم على المتلقي أن يؤجل توقعه الذي ربما يبنيه على نمط الوحدة الأولى . بل إن التناقض الداخلي قائم داخل الوحدة نفسها (الاصفرار × الاخضرار) إذا أخذ بدلالاتهما الفنية على الاعتداد بأن (الشحوب × النماء) (اصفرار الأريج × اخضرار التعب) .

(ج) ربما هيّأ لنا الوضع البنائي للسطرين (٧ ، ٢١) عد كل منهما مقابلاً للسطر التالي له ، وهكذا تتوازى (واحة من سماء المروج) مع (لوحة لاحتضار الضجيج) ، وكذلك (لوعة الاصفرار الأريج) مع (لوحة لاخضرار التعب) . وكأن هذه (الواحة) أو هذه (اللوعة) هي التجلي للوحة الأخرى الغائبة ، مع مراعاة التقارب الصوتي المشار إليه آنفا .

(د) يعود النص فيجمع معًا اللوحتين المتفرقتين في السطرين (٨ ، ٢٢) من مقطعين مختلفين ، إلى نهاية مقطع واحد سطرى (٥٩ ، ٦٠) .

٥٩- لوحة لاحتضار الضجيج

٦٠- لوحة لاخضرار التعب

هنا يمكننا القول أن هذه الوحدة هي الوحدة المفصلية لمجمل النص ، التي تمثل (جين) النص ، أو مُوَرِّثَه الذي يتخلق في ضوئها ، شفرته التي تكون منها تركيبه العضوي ، حتى أن النص عندما اختزل في العنوان (لوحتان) فإن ما تم اختزاله تحديدًا هو هذه الوحدة المفصلية بالدرجة الأولى .

(هـ) في (لوحة لاحتضار الضجيج) نحن مع صفات بشرية ، مع المعاناة ، مع النزع الأخير ، هذا الصراع القائم على حافة الحياة وعلى شفا الموت . . . وهو صراع يشتمله الضجيج

بالأصالة ، لكن مآله إلى الهدوء والسكينة والسلام .
وإذا كان الاحتضار السابق يشير إلى ركود الحياة ، فإن الاخضرار في قوله (لوحة لاخضرار التعب) يعني البعث والحياة ، وباقتران الاخضرار بالتعب يكون الإثمار .
وبالتالي نحن أمام لوحتين : لوحة للصراع الذي يؤول إلى الهدوء والسكينة ، وأخرى للعناء المثمر .

ثالثا: مكونات الطبيعة وعلاقة الإضافة:

يخبرنا الحدس بأن المركب الإضافي هو هيكل القصيدة وقوامها . والمقاربة الإحصائية تؤكد ذلك ؛ فاحتواء قصيدة ليست بذات طول على هذا النحو على مركبات إضافية يبلغ عددها ستة وأربعين مركبًا أمر يجانب المعتاد والشائع . من هذه المركبات عشرون مركبًا مسبوقًا بحرف جر ، وعشرة أخرى واقعة بعد ظروف للزمان أو المكان (حتى- خلف) اعتدادًا بالعطف سواء أكان عطفًا ظاهرًا أو مقدرًا ، وهي دومًا في موقع المكمل . والبؤر التي تتعلق بها مثل هذه المركبات الكثيرة محدودة إلى حد كبير ، ومن ثم كان هذا المركب الإضافي تحديدًا مع المركب الجري من أهم العناصر التي وسعت الجملة النحوية داخل النص ومدتها .

كان هذا موقفًا للنص من اللغة ، وله أيضا موقف متميز من مكونات الطبيعة حوله ؛ فمعلوم أن انسجام المرء مع ما حوله من

أشياء على أي شكل كان أمر طبعي ، لكن الفنان يعيد وضع هذا الانسجام على وضعيه جديدة فالإحساس بالهمس والضجيج والأنين والشهب واللهب والانسياب والاحتضار والندى والعراء والقمر والمروج- الإحساس بكل ذلك وغيره أمر وارد ، والقراءة المبدئية نفسها تكشف عن تكتل متميز لهذه المفردات- مفردات الطبيعة- بصورة لا تخطئها العين . لكن على أي نحو؟ كيف يصنع الشعر من لغة الأشياء كلامًا بالأشياء وعن الأشياء؟

ومن ثم نحاول هنا دراسة تشكيل عناصر الطبيعة داخل المركب الإضافي لبناء الصورة الشعرية أو استكشاف دور المركب الإضافي في النص في طرح تصور جمالي ، عندما يتلبس به جانب دلالي خاص هو عناصر الطبيعة . إننا في النهاية ندرس بنية جمالية في ضوء مكون تركيبي .

يتألف المركب الإضافي من خانتين (موقع المضاف + موقع المضاف إليه) . وتتوزع مركبات النص الإضافية- التي يبلغ عددها اثنين وأربعين مركبًا ، بعد تنحية المكرر والمضاف إلى ضمير- تتوزع كالآتي :

(أ) مركبات إضافية ثلاثة فقط ، يمكن لها أن تخلو من أحد عناصر الطبيعة كمكون لها (هذا رغم تفاوت الباحثين في الدلالة في توجيه كثير من المفردات نحو الحقول الدلالية ، خاصة في ضوء السياق ويتعقد الأمر للغاية في إطار الشعر

لمستوياته الدلالية المتعددة ونظمه الإشارية الخاصة) . وهذه المركبات هي (ستر المقيل- انسياب الغضب- بقايا نشيج) ، لكننا نلحظ المضاف إليه وقد جاء معنويًا ، وكان المضاف مصدرًا يشير دومًا إلى تجسيد ، فيصبح للمقيل ستر ، وللنشيج بقايا ، والغضب المعنوي ينساب فيضانًا .

(ب) مركبات ستة نؤثر تنحيتها رغم صلة بعض مكوناتها بالطبيعة (كالأشياء والبشر) هي (مرايا الردى- حاملات العشاء الأخير- أسير الديار- وداع الفدائي- صفيّ الجموع- أنين السواقي) .

وبذا يصبح عدد المركبات التي لم يدخلها أحد عناصر الطبيعة إلى الأخرى التي دخلتها (٩ : ٣٣) ، أي بنسبة كلية هي (٩ : ٤٢) أي بنسبة أقل من خمسة وعشرين بالمائة من مجمل التراكيب ، في حين أن تراكيبًا بنسبة خمسة وسبعين بالمائة دخلتها مفردة من مفردات الطبيعة .

(ج) وداخل البناء النحوي وجدنا :

- أربعة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة الدلالي في موقع المضاف (هلالي رحيل- رمال الضجر- شظايا وتر- اخضرار التعب) .
- ستة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة في موقع كل من المضاف والمضاف إليه (شمس الغروب- محاق القمر- نار القرى- اصفرار الأريج- ضفاف البروج) .

- واحدًا وعشرين تركيبًا كانت مفردة الطبيعة في موقع المضاف إليه ، أي بنسبة بلغت خمسين بالمائة من مجمل المركبات الإضافية في النص . ومن ثم يصبح مجمل ما لدينا في موقع المضاف إليه فقط ، من هذا الحقل الدلالي سبعًا وعشرين لفظة .
- هذه المركبات السابقة هي : (خروج الأجنحة- حنين الصبايا- نزيف دوالي العنب- كل غيم- كل جرح- أزيز الحطب- وشي الغمام- عزيف القصب- سيفي نخيل- حصار الشهب- ازرقاق الربى- احتضار الضجيج- ضياء الحنايا- دفء العراء- اختلاج الندوب- خفي الصور- شقوق المدى- شجي المطر- بوح السكون- نجي النجوع) .

ولما كان المضاف إليه هو المحكوم عليه (المسند إليه) والمضاف هو الحكم (المسند) وكانت الغلبة والسيادة لمفردات عناصر الطبيعة- في موقع المضاف إليه ، أمكن لنا أن نبرهن أسلوبيًا على أن النص يتخذ من عناصر الطبيعة رموزه الأساسية التي يُجْرى عليها حكمه ؛ ذلك أن المضاف إليه في المركب الإضافي هو رأس الدلالة وما سوف يشغل هذا المحل سيكون صاحب السهم المعلى في تشكيل الدلالة العامة للتركيب : فازرقاق الربى ينتج لنا رُبىً مزرقة ، أما اخضرار التعب فينتج تعبا أخضر ، وتركيب رمال الضجر يمنحنا ضجرًا له حال الرمال . ولو

أن النص انحاز إلى النمطين الأخيرين لتولد نص يعتمد العناصر ذات الدلالات المعنوية أساسًا للبناء ، ولكن هذا ما لم يكن ، فانحاز صوب نموذج النمط الأول مختزلاً تجربته في عناصر الكون بوصفها مادة أولى للتشكيل لديه : فتنزف دوالي العنب- ويئز الحطب- ويتعالى عزيف القصب- وتزرق الربي- ويحتضر الضجيج- ويبوح السكون- وتمخض الدروب . .) .

رابعا : المركب الإضافي والملاءمة الدلالية :

في إطار محاولة تقديم تشخيص أسلوبي للنص يكشف عن بنيته المجازية سوف نتخذ المركب الإضافي- الذي يستقطب النص كله-مادة للدراسة ، ومن خلال قراءة دلالية لركني المركب الإضافي- بوصف علاقة الإضافة هي المولدة لطاقة المجاز في التركيب- يمكننا أن نقدم الجدول التالي لمركبات النص الإضافية(*) :

(*) أخرجنا من التقسيم مركبين إضافيين هما (كل غيم - كل جرح) لأن كلمة كل هنا ليس لها وظيفة سوى كونها كما يقول النحاة (اسم لاستغراق أفراد المنكر) ، كما استبعدنا من المركبات الإضافية ما تكرر ، واستبعدنا أصلا من الاستقراء الإضافة إلى الضمير ، لأنها ليست بذات جدوى في بحث ما نحن بصدده .

ملاءمة	عدم ملاءمة	
	من الدرجة الأولى	من الدرجة الثانية
نار القـــرى- خـــروج الأجنة- حنين الصبايا- دوالـي الـعـنـب- وداع الفـــدائي- شـــمس الغروب- محاق القمر- ســمـاء المروج- أسـيــر الديار- خـفي الصـور- حـامـــلات العــشـــاء الأخير- صفي الجموع .	عزيف القصب- هلالي رحيل- أنين الســـواقي- أزيز الحطب- وشي الغـمـام- سيـفي نخيل- حصار الشـهب- ازرقاق الربى- نجي الـنجـــوع- نـزيف دوالـي العنب- ضياء الحنايا- انسياب الغـضب- اخـتـلاج الندوب- رماد القرى- رمال الضجر- ستر المقـيل- شظايا وتر- مـخـاض الدروب .	احـــتـــضـــار الضـــجـــيج- اصـفرار الأريج- اخضرار التعب- دفـء العـــراء- مـــرايا الردى- شـقـوق المدى- بقـايا نشـيج- شـجـــي المطر- بوح السكون .

(أ) مستوى الملاءمة:

القائمة الأولى تتضمن (مركبات إضافية) تستقيم العلاقة بين طرفيها في ملائمة واضحة بين المضاف والمضاف إليه (نار للقرى) (خروج للأجنة) (وداع الفـدائي لأهله أو وداع للفدائي من أهله) (أسـيــر في الديار) (خــفي في الصــور) (شــمس للغروب) (محاق للقمر) .

وفـيـها لا يعـمل أي من المضاف والمضاف إليه بعـيـدًا عن

الآخر فيما أتصور ، مع اكتساب المركب الإضافي قيمًا إشارية خاصة . فعلى سبيل المثال في (نار القرى) لا تعمل كلمة النار بعيدًا عن كلمة القرى ، ربما لا يعنينا من كلمة النار سوى كونها وسيلة للإنضاج والدفء بما تتطلبه من توهج وحرارة ، ولا يعنينا من القرى سوى معالم حياة البسطاء . وتتحد هذه الأقسام الخاصة من قيم الدلالة معًا ، بما يصب في دلالة (المعاناة) التي تستمد من كلية التركيب معًا (نار القرى) .

والمركب (شمس الغروب) ما يعنينا منه هو دلالة التركيب الإشارية التي تعود إلى الشمس حال هذا التوقيت المتعين (الغروب) ، وكذلك (محاق القمر) يعنينا منه القمر حال المحاق . ومن ثم فما يشغلنا من هذه المركبات هو (قيمتها الإشارية النهائية) ، بما هي في النهاية (رمز لغوى وقيمة إشارية) . ويمكننا أن نشير لهذه الدلالة النهائية للمركب الإضافي ، والمغايرة في ذات الوقت لدلالة كل مفردة على حدة بالصورة التالية :

أ+ ب = جـ

حيث (أ) هي دلالة المضاف ، (ب) هي دلالة المضاف إليه ، (ج) هي دلالة المركب الإضافي نفسه .

على أن التخلي عن المجاز أو عدم الملاءمة لم يغسل عن

هذه المركبات شاعريتها أو قيمتها الإيحائية ، إذ يتخير النص في النهاية مركبات قادرة على أن ترمز ، قادرة على أن تخلق مستويين مستوى للأشياء والصور الحسيتين يؤخذ قالبًا للرمز وآخر للحالات المعنوية النفسية والمعرفية المرموز إليها ، فيوحد فيما بينهما في ثباب من الرمز ، فمع (صفي الجموع) الذي ينعت بأنه (نجي النجوع) ، نحن مع هذا الإله البشر أو البشر الإله الذي يصادق الرعاع ، يناجي الحيارى وتفضي إليه العذارى ، ويتكشف أمامه الجميع معربين عن آمالهم ، آلامهم ، أفراحهم ، نواياهم . . وأمام (شمس الغروب) التي تثير مواقف الوداع ، التلاشي ، الاضمحلال ، يكون (محاق القمر) ويكون نصف السطوع ، نصف الحقيقة ، نصف الأمل . إنها الأشياء حيرى بعد الظهور وقبل الاكتمال ، فهل هي إلى الصعود والنمو أم إلى التلاشي والمغيب!

(ب) عدم الملاءمة:

في القائمتين الثانية والثالثة يشارك كل من المضاف والمضاف إليه معًا في صنع الصورة ، وفضلاً عن الإشارات المثارة في مجمل التركيب ، فإن كلاً من ركني المركب قادر على إثارة إشارات ودلالات خاصة . فدلالة الحصار في قوله (حصار الشهب) لا تتحدد هذا التحدد الصارم الذي وجدناه مع كلمة نار في قوله (نار القرى) . وعملية الإضافة هنا تكاد لا تطفيء

هذا الكم الهائل من الإشارات التي تثيرها كل كلمة على حده . وكم السمات الدلالية التي تنحيها عملية الإضافة من كل مفردة وصولاً لدلالة عامة هي في هاتين القائمتين أقل بكثير من تلك التي تنحى في قوله (نار القرى) و(شمس الغروب) . ولنقل بتعبير آخر أن الدلالات الحاصلة لا تتأتى من المركب الإضافي بأكمله فقط وإنما أيضًا من ركنيه كل على حده . ففي (دفء العراء) و(شقوق المدى) و(اختلاج الندوب) و(رمال الضجر) كل مفردة داخل المركب الإضافي ما زالت قادرة على أن توحي بمفردها ، ولم تزل العلاقة بين دلالة كلمة المضاف في توتر دائم مع دلالة المضاف إليه ، ترفض الترويض والاستسلام لقهر علاقة الإضافة لها ، فقد يكون للعراء دفء في (دفء العراء) ، ولكننا مع هذا لا نستطيع أن نتخلص مع جموح كل من المفردتين وحضورهما بسائر طاقاتهما الدلالية (مطلق الدفء– مطلق العراء) وتصبح المعادلة هنا على النحو التالي :

أ+ ب = أ ب

تتضاءل عملية تقييد الإضافة لعناصر المسند ، ويصبح ناتج الإضافة ، هو حاصل تبادلات غير محددة بين الوحدات الدلالية للمضاف والمضاف إليه .

(جـ) عدم الملاءمة من الدرجة الأولى:

تتفاوت مركبات هذه القائمة من حيث طبيعة السمات الانتقائية المشتركة بين المضاف والمضاف إليه ؛ بما يوفر لهما حدًا من المجاز : فطرفي التركيب يفترقان في السمة المميزة لكل منهما لكن ثمة سمات أخرى تجمع بينهما .

- ففي (أنين السواقي) لا يصدر الأنين إلا عن الإنسان
  والإنسان = + مادي + حياة + صفة بشرية
  أما السواقي = + مادي – حياة – صفة البشرية
  وجامع المشابهة إلى عنصر المادية (طبيعة الشجن) التي تربط بين صوتي السواقي والأنين .
- وإذا كانت المسافة تتباعد ما بين الشهب وقيامها بالمحاصرة في التعبير (حصار الشهب) إذ لا تملك الشهب من عنصر المبادرة أن تحاصر أو تترصد ، فإن علاقة التجمع والتكوكب قاسم بين الشهب وعملية المحاصرة .
- ومركب مثل (ضياء الحنايا) – ويمكن أن يكون في أصله المقدر ضياءٌ من الحنايا أو ضياء في الحنايا أو ضياء للحنايا – هذا المركب يجمع بين طرفيه الطهر والصفاء والإشراق .
- وفي (نزيف دوالي العنب) لا تُنْتجُ دوالي العنب (خمرًا) بل (نزفًا) ، وبذا يتراكب الخمر مع النزف ، أو النزف مع الخمر في قائمة استبدالية واحدة . وتنشط علاقات الغياب فيما

بين المفردة الحاضرة منهما والأخرى الغائبة . فتقترن (الخمر بالنزف) و(اللذة بالألم) .

- وفي (عزيف القصب) العزيف في الأصل صوت الرمال (عزيف الرمال) ، وإذا كانت الرمال تشير رمزيًا للمتاهة والجفاف والظمأ ، وكان العزيف صوت مرهب إلى جانب الرياح التي تحدثه ، صوت خفيٌ لا يُدْرى مأتاه ، ملغز- فإن دلالات القصب على التضاد تشير إلى الاستقرار ، الخصوبة ، الاخضرار ، الماء . . وإذا ما أسند العزيف (صوت الرمال) على ما بينا إلى (القصب) فإن هذا يعني خلخلة مفهوم الخصوبة في دلالة رمز (القصب) .

(د) عدم الملاءمة من الدرجة الثانية:

تتباعد بشكل واضح عناصر التشابه والالتقاء فيما بين طرفي المركب الإضافي في مركبات هذه القائمة .

- ولننظر لمركب مثل (احتضار الضجيج) في ضوء مركب آخر سبق هو (أنين السواقي) ، فالمساحة تتسع ما بين الاحتضار والضجيج : فليس الفارق فقط بين سمات كل من المضاف والمضاف إليه (صفة البشرية) فقط كما في (أنين السواقي) ، بل تخلو مفردة الضجيج في المركب (احتضار الضجيج) من صفة البشرية وأيضًا من صفة المادية ، وتنغلق طرق التلاقي بين السمات الدلالية الخاصة بكل من مكونات هذا المركب .

- لون آخر من العلاقات نجده في هذه القائمة المتوترة الدلالة ، ففي تركيب مثل (شقوق المدى) ، هل هي (شقوق في المدى) كتشقق الجفاف والعطش ، يتشقق المدى كما تتشقق الأرض ، أم هي (شقوق مؤدية إلى المدى) ، فرجات ضوء في جدار الكآبة الممتد ، فيبدع فيها رنوةً ، رؤيةً ، مستقبلاً ، عالمًا جديدًا . يمتد هذا العالم في التصور الأول ليتخلل شقوق الظلام ، ويمتد في التصور الثاني عبر فيض من النور .

- وفي مركب مثل (اصفرار الأريج) تتراسل الحواس ، فيستعار للأريج وهو من المشمومات أوصاف حاسة أخرى هي هنا حاسة البصر ، فيوصف الأريج بالاصفرار ، وتستنفر الحواس تجاه اللون وتستدعى دلالاته المستمدة من سياقاته المتعددة .

- وتعتمد تراكيب أخرى مثل (دفء العراء) و(بوح السكون) على مفارقة دلالية بين ركني المركب تصل به إلى حد التناقض الداخلي أو ما يقاربه ، حيث نجد نوعًا من التضاد بين الدلالة الرئيسية لكل من المضاف والمضاف إليه ، يفضي إلى نوع من التناقض الظاهري ، يوضحه كشف جانب من السمات الانتقائية لكلا المفردتين . فكلمة (بوح= +صوت) وكلمة (سكون= -صوت) ، ومن ثم يقوم المركب الإضافي دلاليًا على عمليتين يطلق عليهما «مارفن شنج» (المحو

والإحلال)[1] ، يصبح فيها المضاف هو (المخصص الدلالي) للكلمة الرأس كلمة المضاف إليه ، ويمارس المخصص الدلالي (السكون) عملية محو للسمة الدلالية الأساسية لها (-صوت) ، ويحل محلها سمة أخرى هي (+صوت) تلك الموجودة في المخصص الدلالي نفسه وبالتالي تضفي علاقة الإضافة على (السكون) صوتًا ويصبح (بوح السكون= صوت) .

بيد أن توجهًا آخر يمكن إجراؤه على التركيب نفسه ، فقد أخذنا في التحليل السابق (السكون) بوصفه (= +حركة) ، وكانت آلية التناقض الكامل أولى بأن تستدعي (الصمت) بوصفه صوت بدلاً من السكون ، على أن السكون وإن كان يعني الصمت إلا أن سمته الأصيلة فيما أتصور هي (-حركة) وفي ضوء هذا يصبح (البوح= +تحرر) . ويغدو المحو والإلغاء في (بوح السكون) من قبل المخصص الدلالي (بوح= +تحرر) للسمة (-حركة) الموجودة في الكلمة الرأس (السكون) . وهنا يصبح (بوح السكون= حركة) .

---

(١) راجع للدكتور محيي الدين محسب هوامشه على ترجمته لمقال «الأسلوبية وعلم الدلالة» لستيفن أولمان . الناشر مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر- ط١- ١٩٩٢- ص٩٦ .

خامساً : من الملامح الصوتية في النص :

يحفل النص بملامح صوتية منها الاهتمام غير العشوائي بالمفردات التي تمثل محاكاةً صوتية ، فورود أصوات مثل (الهديل- العزيف- الأنين- الأزيز- الضجيج- النشيج- الهمس) في نص شعري كهذا أمر لافت خاصة مع كونها دومًا ضالعة في التصوير الشعري حيث كانت .

توقفنا هذه المفردات على صوت الطبيعة الحي بعيدًا عن اللغة المصطلحية الاعتباطية ، صوت يمثل لغة الأشياء نفسها حيث أقصى حضور لأصوات الأشياء يمكن للغة أن تصوره .

وإذا كانت سائر المفردات تعبر عن مدلولاتها في رموز ، العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة عرفية ، فإن هذه المفردات تحمل قدرًا كبيرًا من التشابه مع مدلولها الإشاري ، حتى مع تفاوت اللغات في الإشارة إلى هذه الأصوات الطبيعية واختلاف الأصوات اللغوية من لغة إلى أخرى في التعبير عنها . ثم تتولى آلية التشابه بين الأصوات اللغوية المختارة والأصوات الطبيعية إعادة إنتاج الأصوات المشار إليها وكأنها تحاول طباعتها أو تجسدها قدر الإمكان .

يتطلب التحليل الصوتي للنص حصرًا محددًا لأصواته لكن الحدس يمكن له أن يقودنا إلى عناصر أصيلة وبارزة فيه ، فالنص الأدبي لا يُحَيِّد بحال الجانب الصوتى ، وإنما تتواصل خطوط التشابه والتماثل بين مكوناته لخلق أنماط من العلاقات

كالتوازي والتعارض والتماثل . ولنر تردد (الراء والدال) في هذه السطور : «مبدعًا . ./ من رماد القرى/ من مرايا الردى/ وحصاد الشهب/ رنوة في شقوق المدى/ غمضة في ازرقاق الربى . .» ، فالمفردات (رماد ، مرايا ، الردى ، القرى ، الربى) تشكل تجمعًا صوتيًا متميزًا يتردد بتنوعات متناظرة ؛ حيث يقودنا المركب الإضافي إلى نظير له ، الذي يقودنا بدوره إلى آخر وهكذا . . ، فيسلمنا الرماد إلى المرايا والقرى إلى الردى ، وفي الردى نلمح ظل أصوات كل من (رماد) و(مرايا) كما يسلمنا (الردى) إلى (المدى) و(الربى) .

قد تتملك الكلمة بإيقاعها ورنينها الخاص مقود الإبداع الذي يأخذ في متابعة رنينها داخل الفئات المتعددة التي تنتمي إليها الكلمة صوتيًا ودلاليًا ، فيسلمنا الصوت إلى قريبه أو شبيهه ، ويسلمنا الشبيه الصوتي إلى شبيه دلالي آخر ثم لنظير صوتي للكلمة السابقة ، فيرتبط بها صوتيًا وينتقل بالدلالة لشيء جديد وهكذا تخضع عملية البناء لضروب من المراجعة والتعديل وتتبع انقيادات جديدة توحي بها اللغة نفسها . فالشعر كما يقول بول فاليرى «يُصْنَعُ لا من الأفكار ، بل من الكلمات» .

ومن التنسيق الصوتي في النص اعتماد أصوات الكلمة- مع شيء من التنظيم والتنسيق- داعيًا للربط بين بعض المفردات على نحو ما نجد في : (النأي- أنين- حنين) ،

(عزيف- نزيف) ، (الحياة- الجباه- العناء) (ودَّعت- وقعت) .
كما يمكن لصيغة الاشتقاق الصرفي أن تكون من دواعيه أيضًا نحو : (اصفرار- اخضرار) صفي- نجي) .

ومن التنسيق أيضًا ما نجده في السطور (٤٤-٤٧) فثمة تناغم ثنائي بين (الهديل) و(المقيل) ، ورغم تداخل كلمة (السكون) معهما إلا أن التناعم السابق يتكامل بالمفردات (تسيل- قليل) ، ثم يتبع ذلك بمفردة تتوازى مع كلمة (سكون) هي (. . شجون) وكأنَّ هذا المحذوف قبلها- وثمة نقاط تشير للحذف- يعطينا مساحة للسكت تسمح باستعادة نظيرها الصوتي بعامل المقابلة .

(بوح السكون)
(. . . . .شجون)

ولما كانت التوازنات الصوتية هي الغالبة فإن الخروج الصريح عليها في موضع من المواضع أمر لافت على نحو ما نجد في السطر (٤٠) (أيها المستهام الذي/ كمْ نحبْ) . إنه ينماز عن سائر السطور بهذين السكونين على الميم والباء ، أيضا خلوهما من حروف المد واللين ، إلى جانب عدم تناظر الفعل نحب مع أي مفردة صوتية سابقة عليه ، هذا أمر لافت بلا شك في موقع كهذا ، فإذا بها بالعبارة في التحليل الأخير مناط

المقطع كله ؛ إذ ينبني المقطع على ندائين الأول وما يتعلق به يصل من السطر (٢٣ : ٣٨) في حين لا يحتل النداء الأخير سوى السطرين (٣٩ ، ٤٠) وهما نهاية المقطع . حيث لا يقدم النداء الأول حكمًا كما هو الحال في النداء الثاني ، فقط كان يقدم وصفًا (المنتظر) وحالاً (مبدعًا) ، وكأن المحتوى الإعلامي المنطقي للمقطع مؤداه :(أيها العاشق . . . . أيها المستهام كم نحب) .

الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص(*)

قراءة في قصيدة «من مذكرات المتنبي» لأمل دنقل

(*) نشرت الدراسة بمجلة إبداع - العدد الخامس- مايو ١٩٩٨م .

من مذكرات المتنبي
(في مصر)

(أ) ١- أكره لون الخمر في القنينة
٢- لكنني أدمنتها . . استشفاء
٣- لأننى منذ أتيتُ هذه المدينة
٤- وصرتُ في القصور ببغاء
٥- عرفت فيها الداء!

(ب) ٦- أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
٧- ليطمئن قلبه ؛ فما يزال طيره المأسور
٨- لا يترك السجن ولا يطير!
٩- أبصر تلك الشفة المثقوبة .
١٠- ووجهه المسود ، والرجولة المسلوبة
١١- أبكي على العروبة!

(ج) ١٢- يومئ ؛ يستنشدني . . أنشده عن سيفه الشجاع
١٣- وسيفه في غمده . . يأكله الصدأ!
١٤- وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ
١٥- أسير مثقل الخطى في ردهات القصر
١٦- أبصر أهل مصر . . .

١٧- ينتظرونه . . ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!
١٨- . . جاريتي من حلب ، تسألني «متى نعود؟»
١٩- قلت : الجنود يملأون نقط الحدود
٢٠- ما بيننا وبين سيف الدولة
٢١- قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود
٢٢- فقلت : قد سئمتُ- مثلك- القيام والقعود
٢٣- بين يدي أميرها الأبله .
٢٤- لعنت كافورا
٢٥- ونمت مقهورا

(د) ٢٦ - «خولَةُ» تلك البدوية الشموس
٢٧- لقيتها بالقرب من «أريحا»
٢٨- سويعةً ، ثم افترقنا دون أن نبوحا
٢٩- لكنها كل مساءٍ في خواطري تجوس
٣٠- يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغُرها العبوس
٣١- أشم وجهها الصبوحا
٣٢- أضم صدرها الجموحا !

. . . .

٣٣- سألتُ عنها القادمين في القوافل
٣٤- فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل
٣٥- في الليل تجار الرقيق عن خبائها

٣٦- حين أغاروا ، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

٣٧- والأب عاجزًا كسيحا

٣٨- واختطفوها ، بينما الجيران يرنون من المنازل

٣٩- يرتعدون جسدًا وروحا

٤٠- لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

. . . .

٤١- (ساءلني كافور عن حزني

٤٢- فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

٤٣- شريدةً . . كالقطة

٤٤- تصيح كافوراه . . كافوراه . .»

٤٥- فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية .

٤٦- تُجلد كي تصيح « واروماه . . واروماه . .»

٤٧- لكي يكون العين بالعين

٤٨- والسِّنُّ بالسِّنِّ !) .

(هـ) ٤٩- في جلستي نمتُ . . ولم أنم

٥٠- حلمت لحظة بكا

٥١- وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة .

٥٢- وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

٥٣- ممتطيًا جوادك الأشهب ، شاهرًا حسامك الطويل المهلكا

٥٤- تصرخ في وجه جنود الروم
٥٥- بصيحة الحرب ، تسقط العيونُ في الحلقوم!
٥٦- تخوض ، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا
٥٧- تهوي ، فلا غير الدماء والبكا
٥٨- ثم تعود باسمًا . . ومنهكا
٥٩- والصبية الصغار يهتفون في حلب
٦٠- «يا منقذ العرب»
٦١- «يامنقذ العرب»
٦٢- حين تعود . . باسما . . ومنهكًا
٦٣- حلمتُ لحظة بكا
٦٤- حين غفوتُ
٦٥- لكنني حين صحوتُ
٦٦- وجدت هذا السيد الرخوا
٦٧- تصدر البهوا
٦٨- يقص في ندمانه عن سيفه الصارم
٦٩- وسيفه في غمده يأكله الصدأ!
٧٠- وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفئ . .
٧١- يبتسم الخادم . . !
٧٢- . . تسألنى جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا
٧٣- فقد طغى اللصوص في مصر- بلا رادع
٧٤- فقلت : هذا سيفي القاطع

٧٥- ضعيه خلف الباب متراسا!
٧٦- (ما حاجتي للسيف مشهورا
٧٧- ما دمت قد جاورت كافورا؟)
٧٨- «عيد» بأية حالٍ عدت يا عيدُ
٧٩- بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟
٨٠- «نامت نواطير مصر» عن عساكرها
٨١- وحاربت بدلاً منها الأناشيد!
٨٢- ناديت : يا نيل هل تجري المياه دمًا
٨٣- لكي تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا؟
٨٤- «عيد بأية حال عدت يا عيد؟ »

(حزيران ١٩٦٨)

«الشعر العظيم ليس له إلا زمنان فحسب ، لحظته الحاضرة ، وبعد قليل خلوده الباقي»

(خوان رامون خمينيث)

«إن أقصى ما تطمح إليه سلطة ما ، هو أن يصيب الشعراء الخرس من داخلهم»

(أمل دنقل)

كافوريات المتنبي من أروع ما كتب شاعر العربية العظيم ، ومنحوتات أمل دنقل على نص المتنبي نسج على أسنة الرماح ونقش على صفحات السيوف ، وهو بذلك كمن يرمي بسهم عيني طائر نزق من فوق حصان جموح . ذلك لأن أي نص مطالب عندما يدخل في علاقات تناصية[1] مع نصوص أخرى

(١) يُعرف التناص بأنه «تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى» كما تعرفه جوليا كريستيفا ، ولكنه تقاطع يمارس فيه النص سلطة التعديل على النصوص الأخرى التي يتشربها . وبهذا يدين النص بشتاته لطائفة لا نهائية من النصوص المتولد عنها ، وبالتالي يصبح في علاقة ما صريحة أو خفية مع النصوص الأخرى . حول التناص يراجع على وجه الخصوص :

- رولان بارت : نظرية النص ، مجلة العرب والفكر العالمي . العدد الثالث ١٩٨٨م .
- تون أ . فان ديجك : النص بناؤه ووظائفه ، مجلة العرب الفكر العالمي . العدد الخامس ١٩٨٩م . =

ألا يقف منها عند حدود التقليد والمحاكاة بل يصبح ممارسة نقدية لها ، يمارس عليها سلطة النسخ أو التعديل والانحراف . وتبدو المهمة هنا جسيمة مع نصوص متجذرة في عمق الجنس الأدبي ، ونصوص المتنبي لا تكاد تفارق مخيلة قارئ الشعر ، ومن ثم يغدو التناص مع إبداع المتنبي من قبيل المراهنة ، تدور نتائجه بين النجاح والتحليق أو السقوط في الأعماق .

وأمل دنقل كما يتناص مع شعر المتنبي يتناص مع شخصية المتنبي كما سجلها المؤرخون ، وأيضا مع الكتابات حوله المبنية على تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته ، وبذلك يقفز النص ليحقق أهم درجات الأصالة ؛ فليس ثمة شيء لقيصر وآخر لله ، إنه لا يترسم نصًا واحدًا يحاوره ويشاكله ، بل تختلط لديه النصوص المتعددة ، تمتزج وتترسب في أعماق الوعي ويصبح هذا الكل المنصهر معين الإبداع ، الذي ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيته . إن النص يصبح هنا بالنسبة للنصوص الأخرى- كما يقول أندريه بريتون- عنصرًا مذيبًا ومشيمة جنينية بلا نظير .

= - الفصل الذي عقده كاظم جهاد للتناص في كتابة : أدونيس منتحلاً . مكتبة مدبولى- القاهرة .

د . صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي . مجلة ألف . الجامعة الأمريكية- مصر- العدد الرابع- ١٩٨٤م .

وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشارتها المختلفة ومحتفظة- على قدر من التفاوت- بملامحها البنائية ، فالمتناص (وهو الوحدة التي تنتقل في عملية التناص) يظل محتفظًا- إلى جانب العلاقات التي ينشئها مع النص الجديد- بعلاقاته مع فضائه الأصلي ، تلك التي تشكل بالضرورة أسس دواعي التناص .

ومن أول ما يلفت انتباهنا فيما بين نص أمل دنقل في كليته ونصوص المتنبي[1] تلك الأنا االمسيطرة لكنها ليست تلك المجلجلة في شعر الأخير :

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا
بأننى خير من تسعى به قدم
فالخيل والليل والبيداء تعرفني
والحرب والضرب والقرطاس والقلم
كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم
ويكره الله ما تأتون والكرم
ما أبعد العيب والنقصان من شرفي
أنا الثريا وذاك الشيب والهرم

(جـ٣ ص٣٦٩ : ٣٧١)

---

(١) راجع في شعر المتنبي شرح أبى البقاء العكبري المسمى «بالتبيان في شرح الديوان» . طبعة دار المعرفة - بيروت- لبنان . وفي شعر أمل دنقل «الأعمال الكاملة» الصادرة عن مكتبة مدبولي- الطبعة الثالثة- ١٩٨٧م .

إنها الأنا الناتجة عن عملية استبطان عميقة ، ينقسم فيها الوعي على ذاته ليتأملها ، أو على الأصح هي أنا المتنبي بعد أن مارس عليها أمل دنقل سلطة النقد . إنه لا يقول ما قاله المتنبي في القديم ولا يكرره أو يقلد لغته ، فلو صح ذلك لما أمكن للنص الأخير أن يتجاوز أفقه ، أفق النص السابق عليه ، دون أن يعني هذا التجاوز حكم قيمة قدر ما يركز على تفاعل النصوص ، إنه يقول في كلام المتنبي بما ليس من كلامه ، ينطقه نصًا ككلامه ولكنه ليس منه .

ما أراد المتنبي أن يقوله قاله في نصوصه ، فما بالنا لو عاد ثانية ليقرأ مواقفه ، ماذا كان سيظن في نفسه بعد هذه الرحلة الطويلة؟ أي شيء جال بخاطره ولم يفصح عنه؟ كيف تكون رؤيته لذاته؟ لقد نظر إليه الدكتور طه حسين وكتب رؤيته في كتابه «مع المتنبي» ، وكذا كانت رؤية أمل دنقل للمتنبي ولشعر المتنبي ، وأيضا لكل ما يتعلق بهذا الشاعر العظيم .

ومن خلال التناص المشار إليه آنفا يغدو هذا النص إعادة قراءة للمتنبي ولشعر المتنبي ، قراءة تحوز في طريقها سائر الكتابات السابقة ، للتحاور معها ، ليس إنتاج المتنبي فقط بل الكثير مما كتب عنه أيضا . جاء النص في هيئة المذكرات ؛ كل مقطع خاطرة سجلها المتنبي ودَوَّنها ، كتبها المتنبي فكتبت ذاته .

في المقطع الأول- مذكرته الأولى- تتصدر نبرة الندم

والسخط والحنق ، فنبدأ معها من الكراهية الصريحة والسخط الكبير والسخرية اللاذعة بالذات قبل السخرية من الآخرين . روح نادمة محملة بالعجز ، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من (السكر) تتسع فيه دلالة الخمر لتشمل سائر أشكال التغييب الذهني ، والفكري ليصبح تغييب الوعي هو السبيل الوحيد لتجرع هذا الوضع الشاذ الذي تعرضه مذكراته ، وهي دلالة نجدها في نص آخر للشاعر :

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية
وعندما أبدأ رحلتي النهارية
أحمل في مكانها مذياعًا
أنشر حولي البيانات الحماسية . . والصداعا
وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية
أحمل في مكان رأسي الحقيقية
. . . . قنينة الخمر الزجاجية

(أمل دنقل : قصيدة «فقرات من كتاب الموت» . ص١٩٧ ، ١٩٨)

إن تغييب الوعي نوع من الهرب من مواجهة واقع هو أشد قتامة وثقلا من أن يواجهه الشاعر واعيًا ؛ يحفظ رأسه واعيًا في الخزائن الحديدية ، ويحمل مكانها مذياعًا في الصباح وقنينة الخمر في المساء . إنه لا يعاقر خمره في الموقفين لينسى وإنما ليهرب مؤقتًا ، وهو حين يغيب وعيه تمامًا ، إنما يغيبه ليحتفظ

به ، حتى لا يفقده في مواقف لا يجدي الوعي في التعامل معها . لكن عبثا تدخله الخمر حيز النسيان أو الوهم ، فتبوء محاولاته بالفشل . تتأبى أزمته النفسية على أي محاولة للتغييب ، ويتأبى وعيه المستيقظ الوجل على محاولات طمره ، يدمنها استشفاء لكن تظل أزمته متعالية على كل شيء .
كذلك متنبي القرن الرابع لا تحوله الخمر عن هَمِّه :

يا ساقيي أخمرٌ كؤوسكما
أم في كؤوسكما هَمٌ وتسهيد
أصخرة أنا ما لي لا تغيري
هذي المدام ولا هذي الأغاريد

(ديوان المتنبي جـ٢ ، ص٤٠ ، ٤١)

لا تحوله عن همومه ، وربما أثقلتها حتى استحالت الكأس كأسا للهم والسُّهد وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء ، وبعد أن كان يتغنى بقوله :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صممُ
أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

(جـ٣ ، ص٣٦٧)

يتحول في النص الحديث إلى كائن ثرثار سمج . وكما سخر من كافور من قبل :

ومـــثلك يؤتى من بلاد بعـــيـــدة

ليـضـحك ربات الحـداد البـواكـيـا

(المتنبي جـ٢ ، ص٢٩٦)

يسخر من نفسه . لقد منع (متنبي/ أبي الطيب) كبرياؤه المغرور من السخرية من نفسه عندما سعى إلى كافور ودبَّج فيه القصائد ، ولكن صدق (متنبي/ أمل) لم يمنعه من السخرية من نفسه ومواقفه ، خاصة إذا ما اتسعت دلالة النفس هنا لتشمل كُلَّ مُدّاحٍ لسُلطة عاجزة ، وكلما أوغل (متنببي/ أمل) في السخرية منً نفسه نأى بنفسه عن هذا الموقف المخزي لمداهني السلطة ، ليشمل غيره ولا يشمله .

لقد رأى هنا- من المنطق نفسه- شخصَه ببغاءً ، يؤتى به من بلاد بعيدة ليؤدي عملاً- سخيفًا أيضًا- أريد له أن يؤديه (وصرتُ في القصور ببغاء) . وأضحى التغريد بشعره الذي طالما تغنى به صوتا ممجوجًا :

ومـــا الدهر إلا من رواة قـــلائدي

إذا قلت شعـرًا أصبـح الدهر منشـدا

فـســار بـه من لا يسـيـرُ مـشــمــرا

وغَّنى بـــــه من لا يغـني مــغـــردا

(جـ١ ، ص٢٩٠)

أضحى صوتًا متقطعًا ، صدى لكل صوت يصوت للحق كان أو للأكاذيب ، ليس له أن يريد . هنا يُقهر الشاعرُ في عزيز ؛ إنه شرف الكلمة ، حرم العبارة الذي ينتهك :

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا

وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

تظن ابتساماتي رجاءً وغبطة

وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

(جـ٤ ، ص٦٩٤)

حينئذ يمثل في استخزاء الطاعة ليؤدي دوره الرتيب في المدح والنفاق .

عند المقطع الثاني ، مذكرته الثانية ، يقفز أمل دنقل فوق دواعي لجوء المتنبي لكافور ، إن يأسا من سيف الدولة ، أو ضيقا بمؤامرات حاشيته ، أو أملا في مطمع مادي عرضي عند كافور ، أو حتى حُلمًا قوميًا واسعًا . . أيًا كان الأمر لا يهم ، ما يهمنا هو أنه وجد نفسه بين لحظة وأخرى أمام أكذوبة كبرى :

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهة المسود والرجولة المسلوبة

. . . . أبكي على العروبة

يتقلص كافور لديه في هذه الصفات التي طالما نال بها المتنبي من كافور :

وأنَّ ذا الأسـود المثـقـوب مـشـفـره
تطيـعـه ذي العـضـاريط الرعـاديد
أكلمـا اغـتـال عـبـدُ السـوء سيـده
أو خـــــانه فله في مـصـر تمهـيـد
صـــــار الخـصي إمـام الآبقـين بهـا
فـالحـــــر مستعبد والعبـد معبـود
(جـ٢ ، ص٤٢)

وكم هو موقف مذرٍ للمتنبي أمام ذاته عندما يُذَكَّـر بأبياته التي رسم فيها صورة عجيبة لقوة كافور :

ومــخـــتــرطٍ مــاضٍ يطيــعك آمِـرًا
ويعـصي إنْ استثـنيت أو كنت ناهيا
إذا الهندُ سـوت بين سيـفي كـريهـة
فسيـــفك في كـــفٍّ تزيل التسـاويا
(ج٤ ، ص ٢٩٤)

ويقول :

إذا ضرّبتْ بالسيف في الحرب كفه
تبـينت أن السـيف بالكفّ يضــربُ
(جـ١ ، ص١٨٢)

لا شك أن إحساسًا بالألم سوف يعتصره- هذا الإحساس الذي نلملم أطرافه النافرة في نصوص المتنبي ونص أمل- لكنه جزاء هين لمن باع الكلمة وشارك في صنع أكذوبة .

والمقطع الثالث يحمل استلابه الشديد كمبدع يضغط على بطنه ليصفق ، ولنلحظ الأفعال الثلاثة : تواليها وتراتبها (يُوْمِئ ، يستنشدني ، أنشده) لا يتطلب الأمر سوى مجرد الإيماء حتى تنداح القصائد المدبجة في سيفه المتثلم .

يتكرر المشهد البارد للإنشاد ولا يعدو مثولاً وانصرافا ، قيامًا وقعودًا كما قال بعد ذلك ، وعليه لم يكن ببعيد أن يصدق كافور نفسه فيقص في ندمائه عن سيفه الصارم ، «وسيفه في غمده يأكله الصدأ» .

ويتكرر الوصف المحوري نفسه (سيفه الصارم/ سيفه في غمده يأكله الصدأ) فواقع السيف لا يتغير ، أما صفاته فلنغدق عليه ما نشاء . . . شجاعًا كان أو صارمًا ، وما أكثر ما خلعه الشعراء على الأمراء الخصيان لقاء حفنة أرز أو بضعة دراهم . ويتكرر هذا الوصف المهين (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ) ، أميرهم رغم ما يقال له ورغم ما يقوله هو ، يغلبه النعاس شأنه شأن كل ساقط رخو- فينكفئ . في المرة الأولى يَعْقب الانكفاء سير يائس مكلل بالخزي وصورة للجماهير الحاشدة ، تنتظره ليرفع عنهم ظلم عملائه وأعوانه ويتدبر أمورهم ناسين مقولة شاعرهم شاعر القرن الرابع :

إن امــــرأً أمـــــيـــــة حُـــبلى تدبره
لمســتـضــام سـخين العين مــفـؤود

(جـ٢ ، ص٤٥)

ربما كانت هذه هي حدود معرفة الجموع الغفيرة التي لا تعرف من الأمير سوى جباة ضرائبه ومراسيمه وقصائد مدحه ، ولذا كان انتظارهم والانكفاء في المرة الثانية بين يدي خادمه العالم بدخائل سيده «وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ يبتسم الخادم» ، وبعد أن ينام الأمير تتحرر داخله هذه الروح التي تنتقد وتبتسم وتسخر أيضا .

ومن كافور في مقاطع سابقة وتالية أيضا إلى طرف جديد يُدْخلُه أمل إلى ساحة النص إنها «خولة» . ربما يلمس أمل في رثاء المتنبي «لخولة» أخت سيف الدولة الكبرى صدقًا وحرارة تستولي عليه :

طوى الجـزيرة حـتى جـاءني خـبـر
فـزعـت فـيـه بآمـالي إلى الكذب
حـتى إذا لم يدع لي صـدقـه أمـلاً
شـرقت بالدمع حـتى كـاد يشـرق بي

(جـ١ ، ص٨٧ ، ٨٨)

لقد ملك الحزن عليها أقطار نفسه ، وفجعه الموت فيها كما فجعته الدنيا في كثير ، لكنها ليست مثلهم وهو ليس

كالآخرين ، وحبه يحسه كما لو لم يحس أحد حبه من قبل . وربما يتفق أمل دنقل مع الأستاذ محمود شاكر في قناعة مؤداها أن- رثاء المتنبي لأخت سيف الدولة لم يكن مجرد رثاء لأخت ممدوح ؛ بل كان تفجعًا في حبه الأكبر[1] . بيد أن أمل دنقل لا يتقدم بالعلاقة أكثر من ذلك ويتنازل لصالح نصه الجديد عن كثير مما أفاض فيه الأستاذ شاكر بعد ذلك من استنتاجات ، فيجعلها أمل مجرد فتاة عربية بدوية . وبهذا ينقلنا التناص نقلة جديدة إلى نصوص أخرى للمتنبي وحياته حيث كان يخص الأعرابيات بنسيبه الرائع ، ولم يدهشه الجمال الأنثوي المتنوع الذي شهده في بلاط الأمراء ومختلف الأقطار كما أدهشه البدوي[2] .

حُسْنُ الحضارة مجلوب بتطرية

وفي البداوة حسن غير مجلوب

(جـ١ ص٨٦١)

هل حقيقة لم يُفتن إلا بالجمال البدوي أم أن الأمر تكريس للعروبة حتى في العشق . إن البداوة لم تعد تعني

---

(١) راجع : محمود شاكر : المتنبي . دار المدني- مكتبة الخانجي- ص٣٣ : ٣٥٥ .

(٢) انظر : د . عبد الفتاح صالح نافع : لغة الحب في شعر المتنبي . دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان- ص١٢٥ .

ملبسًا أو وشمًا إنها تُلمح في ذلك الوجه الذي استحوذ على صفة الشمس الدافئة المنيرة اللامعة الباهرة . الوجه المشرق الناضر والثغر المتحدي المتفجر صمودًا وجمالاً ، وأخيرًا صدرها الناهد ، النافر نضجًا وخصوبة ، وكما يصفه (الجموح) ، الذي يغرس على مستوى آخر نصل العتو عن أمر السلطة ، ويستحيل صدر الأعرابية رمزًا من أكثر الرموز حيوية في إبداع أمل دنقل هو «الخيول» التي خصها بقصيدة معروفة ، فلم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض ، والفم لم يمتثل للجام ، والحوافر لم يكن ثقلها السنبك المعدني الصقيل . وحسبنا ما تحمله هذه المفردة فقط- الجموح- في قصيدة «الخيول» من دلالات اكتنزتها من هذا النص بمفرده فضلاً عن نصوصه الأخرى لتدخل في علاقات أكثر تعقيدًا ، محاورها (المتنبي ، كافور ، المثقف ، السلطة ، المرأة ، الأرض ، الخيول العربية ، وخيولنا الحجر التماثيل ، الجماهير الغافلة والأخرى التي سلخ الخوف بشرتها .

أمل دنقل لا يمرر من بين يديه نصًا إلا بعد تعديله وتقطيره وتحريفه ؛ فينقل خولة هنا نقلة أخرى بعيدًا عن ملامح حياتها التي لا نعرف عنها سوى أنها كانت الأخت الكبرى لسيف الدولة ، فلما توفيت رثاها المتنبي فخلدها ، وخلدها الأستاذ محمود شاكر أكثر عندما ربطها في أذهاننا لا بأخوتها لسيف الدولة ولكن بحب المتنبي لها ، جعلها نص أمل تُؤسرُ ويقتل أخوها ويغدو الأب كسيحًا . يشتاق المتنبي لها ، فيخرج يترصد

القوافل بغية اللقاء ، يسفح شوقه لكن الأوقات لا تسعفه .

ومـا صـبـابة مـشـتـاق على أمل

من اللقـاء كـمـشـتـاق بلا أمل

(ج٢ ص٥٧)

تموت خولة النص القديم ، وتؤسر خولة النص الجديد بعد أن أصبحت معادلاً للأرض العربية تجاهد دفاعا عن ذمارها بعد ذبح الأخ وعجز الأب ، بينما الباقون حولها لا ينتشلون كرامتهم ، سيفها الطريح في الرمال ، بل يرتعدون جسدًا وروحا :

إنى لأفتح عيني (حين أفتحها)

على كثيرٍ . . ولكن لا أرى أحدًا!!

(أمل دنقل : قصيدة «رسوم في بهو عربى» . ص٣١٩) .

ويتفضل كافور– قبل أن ينكفئ بسؤال المتنبي عن سبب همه فمازال يعتقد في نفسه سطوة الأمراء ، ويتخير له النص الصيغة المزيدة (ساءل) فيبدوه الأمر بما في الصيغة من (مفاعلة) كما لو كان مطارحة بين صفيين في أمسية ناعمة ، يبث كل منهما الآخر شقوته في انسجام رضي :

«ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة
تصيح «كافوراه . . كافوراه»

ومن طبيعة الأمور حينئذ أن يكون الرد عنيفًا ، وليس بمستغرب رد المعتصم القديم بجيشه الجرار ، لكننا نبدأ في جني مفارقة مذهلة ، غرست أصلا منذ تولى كافور السلطة :

«فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصبح «واروماه . . وارماه»
لكي تكون العين بالعين والسن بالسن»

وللوهلة الأولى قد يغري الموقف بالضحك ، لكنه ضحك ينقطع بتنهيدة محرقة :

وكم ذا بمصـــــر من المضــــحكات
ولكـنـه ضـــــــحك كـــــــالبـكا

(جـ١ ، ص٤٣)

كافور لم يصح في جنده أو جيشه وإنما في (غلامه) ، هذا الذي يحمل إليه النبيذ ويقود الجواري والقيان ويشهد بجوارحه عورات سيده وسقطاته . وللغلام والغلمان في بلاط السلاطين وفترات الترهل في تراثنا العربي تاريخ سيء السمعة ، وربما عند أمل دنقل نفسه «قد يصبح مملوكا يلوطون به في القصر» .

ويسجل النص هذه الدرجة العليا من المفارقة عند «كير كجورد» تلك التي يكون فيها صاحب المفارقة مليئا بالحماسة ، وهو يعلم أنه يزايد على هذه الحماسة الغبية[١] وروعة هذه المفارقة تتبدى في بساطتها الساحرة (فالمغالطة) التي ينبني عليها المستوى السطحي للعبارة ممثلا في القصاص العادل يلج بنا في اللحظة نفسها إلى مستوى (المفارقة) العميق ، وإذا بكل من في الموقف الدرامي تزل قدمه ليتوالى سقوط الضحايا ؛ من خولة إلى المتنبي إلى كافور نفسه ؛ فتذهب خولة الأسيرة لدى الروم- وهي الضحية المباشرة- لتذهب إلى الجحيم عقابًا لها على ذنب لم تقترفه ، وليس هذا الذنب- كما يقال- سوى أنها ضحية بريئة في مجتمع مذنب حكم عليها أن تصبح ضحية .

والمتنبي الذي يجعلنا ننظر إليه وكأنه في موقف الساخر المتهكم من كافور وضعفه لا يملك أن يغمض أعيننا عن أنه هو ذاته أول ضحايا كافور نفسه ، ينتقل في نص أمل دنقل لمقعد الضحية بغفلته المطمئنة ، بثقته الزائدة التي تجعل السطح يشف

(١) انظر :

- د . نبيلة إبراهيم : المفارقة . فصول . المجلد السابع . العددان الثالث والرابع ١٩٨٧ . ص ١٣٦ .

- د . س . ميومك : المفارقة . موسوعة المصطلح النقدي (٣) ترجمة : د . عبد الواهد لؤلؤة . منشورات وزارة للثقافة والإعلام . دار الرشيد- العراق . ص٦٥ .

عن غفلة عميقة ، فلم يكن يدري أنه قد وقع بحضرة من هو أكثر مكرًا ودهاءً .

وهنا تؤدي المفارقة وظيفتها من خلال طرحها لنموذج يمثل اختلالا للقيم تنتقض فيه هذه العلاقة الوطيدة بين الفعل ومناسبة رد الفعل له ، وهو اختلال يسمح بنتائج قد تأتي أبعد ما تكون عن محور التوقع والاحتمال . ويصبح مجرد وقوعها لونًا من اللهو وضربًا من العبث ، وكما يقول «ميومك» : ليس من امرئ يناقض نفسه عن قصد إلا عندما يريد حل تناقض على مستوى آخر : الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلي وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود ، يقيم توترًا نفسيا لا يُسَرِّي عنه سوى الضحك .

وفي صورة متقابلة[١] يضع النص كافور وحاله مع خولة في مقابل المعتصم والمرأة العربية التي هب لنجدتها . واستطاع

---

(١) يستقطب هذا المقطع كثيرًا من اهتمام الباحثين في توظيف التراث في الشعر العربى المعاصر ، ولكنها كلها دراسات تتناول الظاهرة ولا تقف أمام النص بمفرده وكليته . وحسبنا الدراسات المؤسسة للدكتور علي عشرى زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»- منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام طرابلس . ليبيا . وأيضًا له : «القصيدة العربية الحديثة» . مكتبة النصر- جامعة القاهرة . راجع أيضا للدكتور جابر قميحة : «التراث الإنسانى في شعر أمل دنقل» . دار هجر للنشر- القاهرة .

في مهارة عالية أن يتخطى الكثير والكثير ويبدل المواقع ليصل لهذه الإشارة ، فوسط هذا الجو المشحون بتوتر المتنبي ورخاوة كافور وافتقاد سيف الدولة يلتمع هذا الموقف للمعتصم ، فينبض التاريخُ تجربةً واحدة عمقُها التراث كله تعيد تشكيل مقولاته وحقائقه لاقتناص الدلالة . وإذا كانت الدلالة الكلية لموقف المعتصم حاضرة بكثافة فإن الصيغ نفسها تحضر في صورتها المجردة (نداء الاستغاثة) ويصبح النداء (كافوراه . . كافوراه . واروماه . . واروماه) . ولا يطفر النص الأساسي نفسه إلى ساحة النص ، حيث تصبح الصيحة بديلا عن القصة .

ويأتي المقطع الخامس مذكرته الخامسة في الليل وقت الهواجس والذكريات ، ويكون الحلم- حلمه بسيف الدولة نموذجه المثالي- حلم بين النوم واليقظة ، فالواقع يشده ولا يخلص به فهو إلى الغياب والنوم والتخيل ، لا يستأثر به فهو إلى وجود وتحقق . وفي صورة النموذج المثالي يندمج ما أنتجته قصائد تمجيد الفروسية من موتيفات الحرب في الشعر العربي ؛ الغبار ، الجواد الأشهب ، السيف الطويل الصارم بملامح شعبية للبطولة ، فالمعركة (جولة) والجند والصبية (يهتفون) ثم يخرج البطل باسمًا بالفوز لكنه أيضًا يخرج (منهكًا) .

ثم تقدم صورة النموذج في مشهد مفعم بالحيوية ، يفصح عنها بناؤه المحكم ، حيث تنبنى جمله على الفعلية فتتصدر الأفعال (تصرخ- تسقط- تخوض فلا تبقى- تهوى- ثم

تعود) ، وليس عدد الأفعال بمفرده هو ما يؤصل لحيوية الحركة في المشهد ، فتواليها على هذا النسق البنائي وقيمتها الدلالية له الجانب الكبير . فالصراخ في وجه جند الروم يقابله سقوط العيون في الحلقوم ، يهاجم ويخوض فيملك عليهم أقطار النجاة ، يهوي فلا يخطئ سيفه ، وفي قران مزدوج بين الفعل ونتيجته تتوالى عباراته السابقة لتستقصي مشاهد البطولة ، عنف وبأس على مستوى الفاعل ، هلع ودماء على الجانب الآخر . وإضافة إلى كثافة تركز الأفعال على هذا النحو تأتي الأوصاف- بمفهومها الصرفي والنحوي- مؤديةً الحركة الصاخبة ، والصراع العنيف الذي نلحظه في الأفعال نجده نفسه في هذه الأوصاف (ممتطيًا- الطويل المهلكا- منهكا) ، حيث تقع الأوصاف في عرف الصرفيين بين الفعل والاسم ، فهي فعل عار عن الزمن واسم مفعم بالحدث . وبذلك يتعدى تجسيد عنفوان المعركة الأفعال- وهي مظنة ذلك بالضرورة- إلى الأوصاف ويجاوزها إلى الأسماء (فالجولة في ذاتها «صدام» ، وهالة الغبار المتصاعد «حركة» للخيول والفرسان ، كرٌّ وفرّ ، هجوم وتخاذل ، والحسام «فصل وبيان» ، بالإضافة إلى الأشهب حيث البياض والسواد . فالمشهد يجلله لون الدماء ويتوارى من الصورة كل صوت إلا صيحة الحرب والبكاء . وبذلك تنبض فاعلية الأوصاف والأفعال والأسماء نفسها ببأس اللقاء .

عقب أشكال التناص السابقة التي مارسها نص أمل دنقل مع نص المتنبي ، معتمدًا فيها على إمساس المعنى دون مواقعة التركيب ؛ حيث بدا نص المتنبي سابحًا في الأعماق ، لكنها أعماق قريبة على كل حال ، يغدو معها معاملُ الانكسار الذي يحدثنا عنه الطبيعيون من علماء المادة واضحًا ، فيخيل بمواقع الأشياء دون حقائقها ، يحرفها عن مواقعها فإذا وجودها الحقيقي غير وجودها عند النظر إليها من خلال السطح- هذا الانكسار يقابله الانحراف لدينا في لغة النقد عندما نمعن النظر من خلال النص للنصوص الأخرى السابحة في الأعماق وندرس تحولات الدلالة وتفاعلها ، بين وجودها في خلال النص ووجودها الفعلي في ذاتها كنص سابق وربما تمثلاتها في نصوص أخرى غير نصنا- عقب هذه الممارسة التناصية يبدل النص آليته فيكاشفُ نصُّ أمل دنقل نص المتنبي وجهًا لوجه وذراعًا بذراع ، وتتولى عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء :

عيد بأية حال عدت يا عيدُ

بما مضى أم لأرضي فيك تهويدُ

«نامت نواطير مصر» عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

هنا يتوحد الصوتان معا : صوت نص المتنبي وصوت نص أمل دنقل وبدلاً من أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر

من خلال إعادة بناء نص قديم يستحضر النص القديم نفسه لينتقد الحاضر ، حيث توجه المتنبي بالخطاب لهذا العيد الذي حل به عند مروقه الأخير من كافور رغم ملاحقة الأخير له وطلبه الشديد إياه .

عيد بأية حالٍ عدت يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(ج٢ ، ص٩٣)

خاطبه ضجرًا به وسأمًا مما يعهده من حال . وما كان أحوج أمل دنقل عندما يحول عليه العام متوقفًا مرة أخرى أمام تاريخ الهزيمة ؛ حزيران ١٩٦٧) -كما أُرِّختْ القصيدة- إلى المتنبي ليشاركه ضجره ويشاركه الأخير سخطه ، ولا يُضَمِّن أمل دنقل بيت المتنبي كاملاً بل جزءاً منه ، وعندما تغيب وحدة من عبارة المتنبي عن بنية التركيب فإنها لا تفتقد كلية وإنما- فقط- تحتجب خلف البديل الجديد لتظل تلمع من بعيد . تساءل المتنبي عن الجديد في حاله فأجابه أمل بتهويد الأرض ، ونواطير المتنبي ، التي نامت عن ثعالبها ، نامت أيضًا في نص أمل دنقل عن عساكرها وحاربت بدلاً منها الأناشيد . ومن ثم لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا ويعترض النصوص التراثية بتحريف وتعديل ليحمل السلطة مسئولية ما حدث مسندًا فعل التصدي والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون .

ثم يوجه أخيرًا الخطاب للنيل القديم :

ناديته يا نيل هل تجري المياه دمًا

لكي تفيض ويصحو الأهل إن نودوا؟!

وهو لا يخرج عن إطار خطاب المتنبي السابق للعيد وملل الركود إلا في وحدة الاستنفار ليكون الفيضان المنتظر . إن التساؤل يقتضي من النيل وعيًا كليًا فهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز حتى ينتظر أن تجري مياهه دمًا؟ أم أنه واع بحركيّة التاريخ وتحولاته التي تبتلع كافور والمتنبي وعصرهما وعصور غيرهم وتبتلع الشاعر نفسه ، فالنيل الذي يشيخ ويغدو عقيمًا عندما تفتقد كل بوارق الهمة والفعل في قصيدة «رسوم في بهو عربى» :

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي . . أبدا (ص٣١٧)

هذا النيل- يغدو هنا مصدرًا للتغيير الذي ربما يهلك بفيضانه ويدمر ، ولكنه حتما سيوقظ وينبِّه .

ما دامت قراءتنا قد انبنت منذ البداية على قراءة نص أمل دنقل في ضوء نص المتنبي فإن الحديث عن إيقاع القصيدة لا يبعد كثيرًا عن هذه الأمر . لقد تشرب النص الجديد نصوصًا سابقة من إنتاج المتنبي خاصة ، ممثلة في بحور متباينة الإيقاع منها البسيط والطويل على وجه الخصوص . وكان النص دائمًا على موعد مع تقاطعات من قصائد كثيرة- على الأقل على

مستوى الصيغ المتميزة لدى المتنبي- تقاطعات يراوح بها بين البوح والإسرار . مارست هذه التقاطعات قوة جذبها للنص ليقع في أسر (النصوص/ أفق التناص) لكن النص الجديد يختار لنفسه إطارًا حكائيًا هو إطار المذكرات ، السارد فيها هو المتنبي نفسه يقول ويشرك معه من يقول ، يصف ويحكي ، ويُنْزل إسقاطاته المعاصرة ، وينقض القديم ليعيد بناءه ، ويتملكه سحر الإبداع الجديد الذاتي البكر . وبين سلطتين آسرتين ؛ سلطة النص القديم وسلطة الشكل الشعري الحكائي الجديد ومتطلباته ، يأتي بحر الرجز بإمكاناته الواسعة ليستوعب سطوة القديم وتمرد الحديث .

وشعر أمل دنقل شعر على درجة عالية من الوعي بالعروض أو بالإيقاع في مفهوم أعم . ينتظم هذا النص تحديدًا بحرا الرجز والبسيط ، حيث يغدو الرجز بحر القصيدة الأساسي ، أما إيقاع البسيط فمستدعى بالأساس من دالية أبي الطيب . وغلبة الرجز كإيقاع رئيسي يوفر للنص إمكاناته الواسعة لدخول البدائل ، كما يمهد على رحب لدرامية النص ، خاصةً مع اعتبار صيغة (فعْلنْ) الساكنة العين- التي يمكن لها أن تُدْخِل إلى النص بحرًا ثالثًا هو السريع- عبر (مُسْتَفْ) الرجزية وهي كثيرة الشيوع أصلاً في القصائد الرجزية الحديثة ، خاصة وأنه لم يستخدم (فاعلن) أو (فعلن) محركة العين ، إذ لا يستوعبهما الإيقاع الرجزي بأي صورة من صور الزحافات والعلل .

والتركيب القافوي للنص يفصح عن تنوع كبير للقافية بالنظر إليها من خلال الكم (اعتدادًا بالمتحرك والساكن) ، أو من خلال الكيف (اعتدادًا بالحروف والحركات الممثلة للقافية) . ويتوزع النص كمًّا أربعةُ أشكال من القافية هي : (المتواتر/٥/٥) وهي الغالبة السائدة (٤٦مرة) ثم (المترادف/٥٥) ووردت (٢٠مرة) ثم (المتدارك///٥) التي وردت (١٧مرة) وأخيرا جاءت صورة (المتراكب/٥///٥) مرتين . وبهذا يخْلُصُ مجملُ النص كيفًا للمتواتر في حين يراوح سائره بين المترادف والمتدارك .

والجدول التالي يبين النظام القافوي للنص- اعتدادًا بالمعيار الكمي للقافية- ضامًا السطور الشعرية المتوالية داخل كل شكل قافوي- في أقواس لتجميع هذه الوحدات النغمية معًا .

والرقم يشير إلى ترتيب السطر في القصيدة . والترقيم أدخلناه نحن على النص لمتطلبات الدراسة .

القافية كمًّا	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
المتواتر/٥/٥	(١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) (٩ ، ١٠ ، ١١) (٢٠) (٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) (٢٧ ، ٢٨) (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤) (٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣) (٤٥) (٥٢ ، ٥٣) (٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩) (٧٢ ، ٧٣ ،

	٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠) (٨٢) (٨٤ ، ٨٥)
المترادف/٥٥	(٦ ، ٧ ، ٨) (١٢) (١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩) (٢١ ، ٢٢) (٢٦) (٢٩ ، ٣٠) (٤٤) (٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) (٥٥ ، ٥٦)
المتدارك/٥//٥	(١٣ ، ١٤) (٣٥) (٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) (٥٤) (٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤) (٧٠ ، ٧١)
المتراكب/٥///٥	(٨١ ، ٨٣)

والجدول التالي يبين تجمعات القافية من منظور كيفي ؛ أعني حروف القافية وحركاتها ، فنضم القوافي المتماثلة كيفيًا معًا . ونشير لهذه القافية مع مثيلاتها برقم السطر الشعري الذي تقع فيه كل قافية ، فتماثلات حروف وحركات القافية في سطور المقطع الأول ضمن كلماتها كالتالي ؛ (القنينة ، المدينة) (١ ، ٣) ، (استشفاء ، ببغاء ، الدارا) (٢ ، ٤ ، ٥) وهكذا .

المقطع	**التجمعات النغمية في سطور القصيدة كيفًا**
الأول من (١ : ٥)	(١ ، ٣) (٢ ، ٤ ، ٥)
الثاني من (٦ : ١١)	(٦ ، ٧ ، ٨) (٩ ، ١٠ ، ١١)

الثالث من (١٢ : ٢٥)	(١٢ ، ١٧) (١٣ ، ١٤) (١٥ ، ١٦) (١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢) (٢٠ ، ٢٣) (٢٤ ، ٢٥)
الرابع من (٢٦ : ٤٨)	(٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠) (٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٠) (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٨) (٣٥) (٤١) (٤٢ ، ٤٣) (٤٤ ، ٤٦) (٤٥) (٤٧ ، ٤٨)
الخامس من (٤٩ : ٨٥)	(٤٩ ، ٥٠) (٥١ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٤) (٥٢ ، ٥٣) (٥٥ ، ٥٦) (٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) (٦٥ ، ٦٦) (٦٧ ، ٦٨) (٦٩ ، ٧٢) (٧٠ ، ٧١) (٧٣ ، ٧٦) (٧٤ ، ٧٥) (٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٥) (٨١) (٨٣)

يقدم الجدولان السابقان تجسيدًا بصريًا أكثر وضوحًا للقافية كمًّا وكيفًا فيبرز لنا اشتراك السطر الأول مع الثالث في قافية واحدة من الناحية الكيفية ، والثاني والرابع والخامس في قافية أخرى . في حين تشرك السطور الخمسة في قافية واحدة من الناحية الكمية . . وهكذا نستطيع بشيء من السهولة مقارنة سائر سطور القصيدة من هاتين الزاويتين لنرى الالتقاء والانفصال بين الكم والكيف على طول قوافي القصيدة . ونلحظ داخل كل مقطع أو اعتراف الشاعرَ وقد انتقل لقافية جديدة من الناحية الكيًفية . أما الكم ، وقد سبقت الإشارة

إليه ، فكان يخضع لنظام تضافري ثلاثي بين (المتواتر والمترادف والمتدارك) ، هذا وإن كانت انتقالاته متعددة أيضا داخل كل مقطع .

وباستثناء خمسة أسطر تنفرد فيها قافية كل سطر كيفًا ، لدينا خمسة وعشرون توافقا- جعلناها بين قوسين- يتكون كل توافق من قافيتين أو ثلاثة ؛ ستة عشر توافق منها تتوالى قوافيه ، وفي تسعة منها تفصل بين القوافي المتفقة قوافي أخرى تدخل بدورها في توافقات مغايرة مع سطور تالية بما يحقق الانسجام بين هذه الثنائيات أو الثلاثيات المتناثرة والمتناسقة أيضا . ويغدو التنوع الكيفي كبيرًا ولكنه تنوع له نسقه الخاص .

وكثيرا ما كانت نزعة الغناء تمتلك الشاعر داخل الفكرة الواحدة ، ويملك الإيقاع عليه أقطاره فتجيب قافية سطره التالي سطره السابق وتصبح القصيدةُ بنيةً للترددات والمجاوبات الصوتية على طول الإنشاء . فنجد على سبيل المثال الجملة المركبة التي تحتل السطور (٦ ، ٧ ، ٨) تتفق قوافي سطورها كيفًا وكمًا ، وكذا الأمر في السطور(٩ ، ١٠ ، ١١) . وفي المقطع الرابع من السطر (٢٦ : ٤٠) باستثناء السطر رقم (٣٥) تمتلك القصيدة كميًا ثلاث قوافٍ تتبادل بوعي عالٍ . وكذا الحال مع المطلع الرابع الذي يثبت التنوع بقدر ما يثبت الانسجام وتناغم الأصوات . وكذا تربطنا صنعة أمل دنقل وحسه الإيقاعي العالي بصنعة المتنبي الرائعة .

جدلية الموت والحياة(*)

قراءة في قصيدة «السرير»
لأمل دنقل

(*) نشرت الدراسة بمجلة «إبداع» - العدد الخامس- مايو ١٩٩٤م .

السرير[*]

أوهموني بأن السرير سريري!
أن قارب «رَعْ»
سوف- يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانية . . إن سطعْ
(فوق الورق المصقول
وضعوا رقمي دون اسمْ
وضعوا تذكرة الدمْ
واسم المرض المجهولْ)
أوهموني فصدَّقتُ . .
(هذا السريرْ
ظنني- مثله- فاقدَ الروحِ
فالتصقتْ بي أضلاعُه
والجمادُ يضمُّ الجمادَ ليحميَهُ من مواجهةِ الناس!)
صِرْتُ أنا والسريرْ . .
جسدًا واحدًا . . في انتظارِ المصيرْ!
(طولَ الليلاتِ الألفْ

(*) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة- مكتبة مدبولي- القاهرة ط٣- ١٩٨٧- ص٣٧٢ .

والأذرعةُ المعدنْ

تلتفُّ وتتمكنْ

في جسدي حتى النـزفْ)

صرتُ أقدرُ أن أتقلّب في نومتي واضطجاعي

أنْ أحرك نحو الطعام ذراعي . .

واستبان السرير خداعي . .

فارتعشْ!

وتداخل- كالقنفذ الحجريّ- على صمته وانكمشْ

قلتُ : يا سيدي . .لِــمَ جافيتني؟

قال : ها أنت كلمتني . .

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلي جسدٍ دون آخر

الأسّرةُ دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلونْ

نحو نهر الحياة يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكونْ!

«إن الهام بالنسبة للشاعر هو إعادة اكتشاف الجمال ، الجمال في الطبيعة ، الجمال في الأداء ، الجمال في السلوك ، الجمال في مفردات الحياة الاجتماعية»

(أمل دنقل)

أوهموني بأن السرير سريري
أن قارب «رع»
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانية . . إن سطع

تبدأ القصيدة ويكاد يضع الشاعر في أيدينا مفتاحها فنجد (الوهم) ، هذه الحركة التي تجول بين عالم الذهن وعالم الشعور والخواطر ، يجعلنا- ومنذ البداية- في توقع لشيءٍ ما ، ويستخدم في السطر الأول الفعل (أوهموني بأن) فنرى حركة الإيحاء تدخل على الجسد الملقى وتتسرب إليه . وفي السطر الثاني (أوهموني أن) يوقعه في الوهم الذي تجرى القصيدة على بسطه بعد ذلك ، (فقد توهم ما لا حقيقة له ، ثم ظن أن الأمر على ما توهم) .

ويتداخل الزمان والمكان من خلال الإشارة التراثية فيحل الزمن الحاضر في زمن الفراعنة ، ومحل السرير والغرفة يأتي(قارب رع) الذي يمضي في نهر الأفاعي . ويُمْثُل المكان (نهر الأفاعي) وحركة الشاعر فيه لتكون الملجأ والمنجى من رهق اللحظة الآنية بما بها من نصب ؛ حتى يولد الشاعر في زمن آخر(يولد في الصبح ثانية إن سطع) .

ويطفو الوهم والشك في نهاية الفقرة مرة ثانية من خلال إن الشرطية ، فيعلق الشاعر الولادة الثانية التي تمثل (الحياة/ الأمل) على شرط السطوع . ويمتد الوهم من خلال حاضر

اللحظة إلى أن يلحق بتلك الأسطورة أو المعتقد الفرعوني ، الذي يفر المرء فيه من الموت إلي النجاة والخلود عبر قارب «رع» أو مراكب الشمس .

ويستدعي إسناد فعل الوهم إلى تلك الأسطورة علاقة دلالية غائبة ، تعمق هذه الرؤية الشخصية وتعطيها بعدًا تاريخيًا بإثارة الشك في تلك المعتقدات ومحاولة نقضها ، ومن ثم تتحول التجربة منذ البداية إلى قضية إنسانية (تجربة المرء تجاه الموت) ، فكما هي تجربة الشاعر هي أيضا تجربة الإنسان منذ أقدم العصور . وتقول بعض الأدبيات عن الفراعنة الذين يستلهمهم هذا النص : «فأما خيالهم في الجحيم فكان منكرًا مروعًا ، ففيه الكثير من الأخطار والأهوال التي كان يخشاها المصريون . . فتروع أفئدتهم وتخلع قلوبهم ، وهناك الحية الفتاكة التي تروعهم في محيط السماء عندما تعترض موكب الشمس وفي مجاهل الغيب تماسيح تسلب الميت كل ما يملك من حرز وتميمة . . كل هذه أمور أتعبت النفس المصرية وأشقتها ، فأخذت في تنظيم أمور الأبدية بكل ما أوتيت في حياتها الدنيا من قوة وحيلة»[١] .

وتستدعي الإشارة التراثية في النص الحديث نصًا قديمًا

(١) د . أحمد بدوي : في موكب الشمس . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٥٠- جـ٣- ص١٨٧ .

من متون الأهرام ، إذ يقول شاعر المتون : «إنك لم تسافر ميتًا ، بل سافرت حيًا ، لقد سافرت لكي يمكنك أن تعيش ، وإنك لن تسافر لكي تموت» . عش ، إنك لن تموت ، وإذا رسوت فإنك تحيا]ثانية [وهذا الملك «بيبى» قد فر من موته»[1] .

إن النص القديم ينبض من خلال النص الحديث نفسه ، حيث نجد السفر والعبور ، والنجاة من الموت ، ذلك الكهف المظلم ، والرسو والحياة الثانية . وإذا كنّا نجد في متون الأهرام جميعها تجنبًا لذكر الموت ، إذ لا يذكر إلا منفيًا أو ما يثبت الحياة على نحو(النزول على الأرض) أو(ربط حبال السفينة في المرساة) ، وعلى هذا النحو يأتي هذا النص الذي يتكلم عن الموت دون أن يأتي على لفظه ، وإنما يكني عنه على طريقة متون الأهرام : «أو يغوصوا بنهر السكون» . هذا إضافة إلى صورته الممتدة التي شكلت القصيدة بأكملها ، دون أن يأتي على ذكره .

بيد أن درجة من الاختلاف تتبدى بين الموقفين ؛ ففي حين كانت الثقة واليقين عند شاعر المتون ، كان الوهم والشك عند شاعرنا ؛ لكنه شك في حياة أخرى بعيدًا عن المرض والألم . ولعل تفسير الاختلاف أن شاعر المتون كان يكتب

---

(١) سليم حسن : الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة . كتاب اليوم- ١٩٩٠- جـ٢- ص٦٥ .

للموت لضمان السعادة في تلك الحياة الأخروية ، أما الثاني فكان يكتب للذين يحاولون ألا «يغوصون بنهر السكون»

(فوق الورق المصقول
وضعوا رقمي دون اسمْ
وضعوا تذكرة الدمْ
واسم المرض المجهولْ)

يلجأ الشاعر إلي هيكل القصة لبناء قصيدته . «وليس غريبًا أن يصطنع الشعر لغة الحكي لضمان خلق الرؤية الموحدة ، مع الاحتفاظ بحقه في التنويعات الجزئية التي تتكون أساسًا من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجدتها»[(١)] . ومن ثم تدور القصيدة بصورها ومشاهدها حول محور يمثل موضوعها ، وفي الوقت نفسه يعتني الشاعر عناية فائقة بالجزئيات التي تلتف حول هذا المحور وتغذي محورها بمزيد من التفصيلات . ويلتقط الشاعر في المقطع السابق تفصيلات دقيقة من تجربته المرضية ، وهي تفاصيل تأتي على إنسانيته (وضعوا رقمي دون اسم) ، إذ صار جسدًا خاويًا ينتظر الدم لتنبض فيه الحياة (وضعوا تذكرة الدم) . وكما انتهى المقطع الأسبق بالشك في الولادة الثانية عبر «إن» الشرطية في قوله «إن سطع» ، ينتهي هذا المقطع باليأس أيضًا من خلال «المرض المجهول» .

---

(١) د . نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق . مكتبة غريب– ص٢٤٨ .

ولعل هذه النبـرة المأسـاوية التي تلهج بهـا المقطوعـة ، بل القصيدة ، هي نفسها الموجودة في الديوان كله ، وهي رابط بين الكثير من قصائده . فالشاعر هنا هو نفسه الذي يحدث أوراق الشجر في قصيدة «ديسمبر»[١] :

«قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجرْ
إننى أترك الآن- مثلك- بيتي القديم
حيث تلقي بى الريح أرسو
وليس معى غير
حزني المقيم
وجواز السفر»

وأيضـا الزهور في قصـيـدة «زهور»[٢] تتنفس مثله بالكاد ، وتتمنى له العمر وهي تجود بأنفاسها .

وهذه النفس الشاعرة هي نفسها «الطيور» التي :
«تحتوي الأرض جثمانها في السقوط الأخير»[٣] .

«أوهموني فصدقت
(هذا السرير

(١) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة . ص٣٨١ ، ٣٨٢ .
(٢) السابق ص٣٧١ .
(٣) السابق . ص٣٨٥ .

ظنني– مثله– فاقد الروح
فالتصقت بي أضلاعه
والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس)
صرت أنا والسرير
جسدًا واحدًا ، في انتظار المصير!»

يتجاوز الشاعر في هذا المقطع حد الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلي أن تصبح هذه الأشياء ذواتًا فاعلة ، لا تعبر عن نفسها فقط بل تحرك الشاعر وتوجهه وتتسلط عليه ؛ فالسرير يلتصق به ، ويضمه ،ويحميه ، إنه بشر يحس ويعقل ، يتحرك ويسكن ، بل يحن إلى إلفه ونظيره ، فيلصق أضلاعه بأضلاعه . وهنا تعتمل ثنائية الحركة والسكون فنجد :

– السرير (الساكن) يظن (السكون) والموت في الشاعر (المتحرك) .

– فـ(يتحرك) هذا السرير الساكن ملصقًا أضلاعه بأضلاع الشاعر .

– ثم يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى السكون حينما يجد في الاستسلام الراحة والسكن : «والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس» .

– يذوب سكون الشاعر في سكون السرير : «صرت أنا والسرير جسدًا واحدًا في انتظار المصير» .

من خلال هذا التشخيص الطريف للسرير الذي يستمد منه النص حيويته وجدته في آن ، فضلاً عن دقته وتدفق دلالاته ، يعيد الشاعر «تنظيم مدركاته ويجعلها تتحول عمدًا إلى أشكال خيالية يتولد عنها التأثير الشاعري»[1] . ومن ثم تظل الروح الشاعرة متصدرة العمل رغم اصطناع الجو القصصي .

طول الليلات الألفْ .
والأذرعة المعدنْ
تلتف وتتمكنْ
في جسدي حتى النزفْ

يتحول الشاعر من الهدوء الذي يشيع فيه الوهن والموت لمقطع حافل بالحركة والتفاعل بينه وبين المرض والموت . ترسم فيه للسرير صورة الكائن الخرافي ذي الأذرع المعدنية التي تعتصر الشاعر ، ينشب أضلاعه في جنباته فيتداوله الألم الجسدي (النزف) والألم النفسي الذي أحس فيه طول الزمن وسأمه . وكان هذا الألم بوجهيه هو المصير الذي انتظره في فقرته السابقة .

– صرت أقدر أن أتقلب في نومتي واضطجاعي

(١) د . نبيلة إبراهيم . السابق . ص٣٤٧ .

أن أحرك نحو الطعام ذراعي . .
واستبان السرير خداعي . .
فارتعش ! .
وتداخل- كالقنفذ الحجري- على صمته وانكمشْ
قلت : يا سيدي . . لما جافيتني؟
قال : ها أنت كلمتني . .
وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي
سوى بالأنين فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر
الأسرة دائمة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو نهر الحياة لكي يسبحوا
أو يغوصوا بنهر السكون .

يمتد الصراع بين ثنائية (الموت ، الحياة) التي تحكم بنية القصيدة ، حيث تتحول إرادة الحياة والتمسك بأذيالها من مجرد (وهم) في مطلع القصيدة إلى وهم يقع فيه ويعيشه ويصدقه في مقطع تالٍ ، ثم إلى حقيقة ناصعة في بداية هذا المقطع (صرت أقدر أن أتقلب في نومتي واضطجاعي) ، وكأن قارب رع قد حمله بالفعل عبر نهر الأفاعي ليولد ثانية ، لم لا وقد التفت قوائم السرير التفاف الأفاعي وتمكنت حتى النزف!!

وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر في المقاطع السابقة تمثل (الموت) ، فإن الحياة تتدخل هنا لتوتر ما بينهما من ألفة . ومن

ثم تنتقض جزئيات هذه العلاقة ، وهذا ما نجده في عباراته :

(ظنني مثله فاقد الروح) ◄—— (صرت أقدر أن أتقلب ، استبان خداعي) .

(التصقت بي أضلاعه) ◄—— (ارتعش وتداخل)

وتمثل صورة الشاعر (تداخل- كالقنفذ الحجري) قمة الصراع بين الموت وإرادة الحياة ، ولا يتحول الموقف إلى مجرد الجفوة ، بل ينسحب الطرف الآخر ويشرع أشواكه عداوة وتربصًا ، ويعود فيدخل في دائرة الصمت والسكون من جديد(الحجري) .

ثم يخرج من الحركة والصمت في حوار مباشر لا يشيع في النفس سوى الوهن والمرض ولا يحمل إلا الأنين ، وتظل الأَسِرَّة هي الفاعلة في الأحداث ، فتتحول لذوات عاقلة في الوقت الذي يسلب الأجسام إرادتها واختيارها .

وأما بقاء الأسرة ودوامها تكون السباحة ببحر الحياة ، وكأن مخالطة الحياة والانتظام في دولابها هدف في ذاته (لكي يسبح) وكذلك تكون النهاية والموت أو الغوص بنهر السكون .

وتستلفت القافية اهتمامنا بوصفها ركنًا مستقلاً ومهمًا في التركيب الشعري لما لها من وظيفة أساسية في البناء ، ونرى العبق الخليلي ما تزال القصيدة تتنفس به في مواضع عدة ، لأن «ترخصًا في قيمة الروي ليس ترخصا في القافية كلها ؛ فالوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية . ووجود هذه

القيم مع ضياع الروي لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها»[1] ، فلم تتحرر القصيدة رغم انتمائها لقالب شعر التفعيلة من حد القافية تحررًا كاملاً وإنما نوعت فيه وشكلت بما يناسب خصوصيتها وانفعالات مبدعها ، فتطالعنا إيقاعات متعددة للقافية :

- منها إيقاع أساسه المقطعي (ص ح ح - ص ح ح) على نحو اضطجاعي- زراعي- خداعي (جا- عي) (را- عي) (دا- عي)
- وما أساسه المقطعي (ص ح ص - ص ح - ص ح ح) نحو جافيتني- كلمتني (فَيْ - تَ - نِيْ) (لَمْ - تَ - نِي)

- وكذلك نجد تجانسا قافويا بين (ارتعش وانكمش) وبين (ينزلون والسكون) وبين (الألف والنزف) وبين (المعدن وتتمكن) . وهكذا «يبحث الشعر عن القافية ، بل إنه يجعل منها قاعدة بنائية»[2] .

(١) د . أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري . ص١٣٥ .

(٢) جون كوين : بناء لغة الشعر . ترجمة : د . أحمد درويش . كتابات نقدية- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٠- ص٩٤ .

إيقاع المعنى وشاعرية الإيقاع(*)

دراسة في قصيدة «عن موشحة أندلسية»
للشاعر عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)

(*) نشرت الدراسة بمجلة «إبداع»- العدد الثاني عشر- ديسمبر ١٩٩٤م .

من ولي　　فـــي أمـــة أمـــرا ولم يعـــــدل
يعزل　　إلا المماليــــك ، فـــلا تنجلـــي

(١)

سيدي　　«العاضـــد» يا وجـــه زمـان ردي
يرتدي　　خرائــب الماضــي ، قنوط الغـــدِ
يهتدي　　بالأغتـــم المشبـــوه ، والمعتـدي
كللي　　يا سحــب قيعان الأسى واهطلــي
ذللي　　بقيـــة مـــن شمـــم أعـــــزل

(٢)

واشتفي　　أيتهـــا النــــار ولا تنطفـــــي
فالخفي　　مهمـــا يكـــن مـن سره يكشــف
واقطفي　　كـــل عصــــي الـرأس ، لا ترأفـي
مثلي　　بكـــل رأس شمخـــت مـن عـــل
واسملي　　أي ضيـــــاء بالسنـــا مقبـــلِ

(٣)

فالحمى　　يبغـــض لـــون الشمس لون السمـا
كلما　　راوده الشمــــس انثنـــى أيـمـا
ربما　　يخـــاف أن تسلمـــه قمقمـــا

أين لي بالعاضـــــد المطــعون فـــي مقتل
مُوْغِلِ إيغـــــالَ يــــأسٍ في الحشا مُرْسـل

(٤)

والمدى فرنجــــــة مــــــدوا إليــــه اليـــــدا
لا جدى بـــــل كـــــل قيــد روض المقـــودا
«بغددا» الأمــــــة أمســـــى ذلهـــا السيــدا
أجمل يـــا أيهـــا القيــــد ولا تقتـــــــل
رُدَّ لي غـــــارب إصـــــرار غـــدا يغتلـي

(٥)

خففي يـــا ســنوات القهــر ، لا تنزفــي
وارأفي فأمــــــراء الزمـــــن الأجـــــــوف
تحتفي بكــــــل مثقـــوب الإبا ، مُرْجف
من يلي فـــي سنــوات الخوف لــم يُعْــزَل
والخلي يحلـــم بالإنصاف ، حتى يلـــــي

(٦)

ساءني أن يوغـــــل الأغتـــام في موطني
مأمني تحرســـــــه خائنـــــة الأعــــــين
تقتني ذلــــــة مركـــوب القـــرا مذعــن

مدَّ لي شـــاور فـــي الأمـــر ، ولم يأتل
عُذَلـــي أسألكـــم : لا تشمتـــوا بالولـــي

(٧)

اذهبِ شعـــر حريمـــي ، وبقايـا أبـــي
واسكب عبْـــرة حـــزن وأســـىً صَيِّـب
فالصبي مـــن غمـــرات القهر كالأشيب
هلل شـــوق المعـــز المستعـــز العلـــي
وارحل يا وجهـــه الشائـــه ، لا تقبـــل

(٨)

يا صلاحْ ضراعــة الأرض ، وحصنٌ مبـــاحْ
والسلاحْ تثلـــم المجـــد بـــه ، واستـــراحْ
والصباحْ كفـــن الليــــل عتيًا- وراحْ
أقبل يرتـــدع الباغـــون إن تقبـــل
زلزل رواســـي الجُبْـــن ولا تُجفِـــلِ

(٩)

فالمدى أفـــرخ فيـــه الزَّيْـفُ واستحصدا
منشدا العاضـــد استسلـــم واستبعـدا
ردَّدا كـــن سيـــدًا يا قلـــب كن سيـدا

كيف لي بالفـــارس المخبـــوء فـي مَجْهَـــلِ
يعتلي ذؤابـــةً مـــن أمـــلٍ مُشْعَـــلِ

(١٠)

رجِّعي يا صهـــوات الريـــح واسترجعي
وقعي علـــى خطايـــا الزمـــن الموجع
وارفعي تلالـــك الســـوداء من موضعـــى
من ولي فـــي أمـــة أمـــرًا ، ولم يعـــدل
يُـعْزَلِ حتى المماليك ، فقد تنجلـــي(*) .

(*) نشرت القصيدة بمجلة إبداع . العدد الأول يناير ١٩٩٤ على غير هذا الشكل الطباعي ، ولكننا آثرنا هذا الشكل على الذي نشرت به لإيضاح البناء الخاص الذي اتبعته .

«كل الموسيقى السابقة عليّ ملكٌ ليْ»

(موتسارت)

«الابتكار والحقيقة ، كلاهما لا نجده إلا في التفاصيل»

(هنري ستندال)

تمهيد :

العاضد:

- «آخر ملوك الدولة الفاطمية (العبيدية) بمصر والمغرب ، بويع له بمصر سنة ٥٥٥هـ ، بعد موت الفائز»[١] .

طلائع بن رُزِّيك:

- «لما هلك الفائز استولى الملك الصالح طلائع بن رُزِّيك على الديار المصرية ، بايع العاضد وأقامه صورة ، كان المحجور عليه»[٢] .

- «وسار وزيره الصالح بن رُزِّيك في أيامه سيرةً مذمومة ؛ فإنه احتكر الغلات فارتفع سعرها ، وقتل أمراء الدولة خشية

(١) خير الدين الزركلي : الأعلام . دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- ج٤ . ص١٣٧ .

(٢) ابن تغري بردى : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي . ج٥ . ص٣٣١ وما بعدها .

منهم وأضعف أحوال الدولة المصرية فقتل مقاتلتها ، وأفنى ذوي الآراء والحزم منها ، وكان كثير التطلع إلى ما في أيدي الناس من الأموال»[(١)] .

شاور:

– «تولى شاور الوزارة فعامل العاضد بأفعال قبيحة ، وأساء السيرة في الرعية ، وأخذ أمر مصر في وزارته في إدبار» .

– . . . وأقام شاور بالقاهرة على عادته ؛ يظلم ويقتل ويصادر الناس ولم يبق للعاضد معه أمر ولا نهي . . وخذل أهل مصر شاور لبغضهم له . . وكان شاور قد أعطى الفرنج الأموال وأقطعهم الاقطاعات وأنزلهم دور القاهرة ، وبنى لهم أسواقا تخصهم . . . وتلاشى أمر الديار المصرية من الظلم ولم يبق للعاضد من الخلافة سوى الاسم والخطبة»[(٢)] .

الكامل لأبيه شاور:

«لأن نقتل والبلاد بيد المسلمين خير من أن نقتل والبلاد بيد الفرنج»[(٣)] .

---

(١) ابن خلكان : وفيات الأعيان د . إحسان عباس – دار صادر – بيروت لبنان ص١١٠ .

(٢) ابن تغري بردى : النجوم الزاهرة . ص٣٤٦ : ٣٥٠ .

(٣) السابق . ص٣٥١ .

صلاح الدين:

«واشتغل صلاح الدين بالأمر ، وبقى العاضد معه صورة إلى أن خلعه ، وأزال الله تلك الدولة المخذولة»[(١)] .

الدراسة:

يبدو التراث معينًا ثـرًا للترميز إلى حالة معينة ، وقناعا فنيًا في بعض الأحـايين يتوارى خلفه الفنان لبث تجربتـه الخاصة . والتاريخ ، على العموم ، بوصفه طائفة من التجارب والخبرات المتراكمة التي تستدعي مثيلاتها أثيرٌ لدى الشعراء .

وتنبع طاقـة التـاريخ في عـمليـة الخلق الفني من الدلالة اللامركزية للحوادث والشخصيات التاريخية ؛ «فالدلالة الكلية للشخصية بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة ، هي التي يستخدمها الشاعر المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجـربتـه ؛ ليكسب هذه التـجـربة نوعًـا من الكليـة والشـمـول وليـضـفي عليـهـا من ذلك البـعـد التـاريخى الحضـاري ، الذي يمنحها لونا من جلال العراقة»[(٢)] . ومن التاريخ كان المماليك ، وكتـابة «أبي همام» هنا عن المماليك وصلٌ لكتابة سلفت في

---

(١) السابق . ص٣٤٠ .

(٢) د . علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع للإعلام ، طرابلس– ليبيا . ص١٥١ .

دواوينه السابقة يتخذ منهم نموذجًا للأقزام الذين يلوون أعناق الشعوب ، عجزةٌ بلداء ، يجلدون الوجوه ، يرهبون العقول ، يزرعون الخوف ، فتجف الكلمات في الحناجر وتغيض الرؤوس في الرمال .

«وكلنا عــــاجــــزٌ يقـــــر لـه
الأمن ذليــلاً ، وســيــفنا خــشبُ
ولـلمــــمــــالك كل مـــا وهبت
مــــصـــر ، وللنيل ذلـهم وهبـــوا
ودنَّســــــوا مـــــاءه وطاب لـهم
به مــقــامٌ والشــمل مُنْشَــعِبَ»[١]

وقال على لسان ابن حزم :

«غادرتكم لا تروق صحبتكم
غـــــمــــامكم راعـــــدٌ ولا مطر
وبأسكم بينكم ، وشـــــانئكم
يحكم فــــيكم ، وشـــأنه البَطَرُ
كل خـــــصَّي تدعـــــونه ملكًا
ومـــــا لـه همــــــة ، ولا خطر[٢]

والقصيدة كلها استعارة ممتدة يتوارى فيها البعد الواقعي

(١) للشاعر من ديوانه : مقام المنسرح . مكتبة النهضة المصرية . مصر . ص٨٤ .

(٢) للشاعر من ديوانه : اللزوميات وقصائد أخرى . دار الثقافة . مصر . ص٩٨ .

خلف الآخر التاريخي ، ولا يطل علينا الأول إلا من خلال سمات هذا التاريخ بصورته الشائهة الممزقة . ومع كثافة الجو التراثي تبدو القصيدة وكأنها انتقال للشاعر المعاصر من عصره وحاضره إلى هذه الحقبة التاريخية بشخصياتها وأحداثها وواقعها وطموحاتها ، إنه حالة من حالات التلبس بالتاريخ ، يهاجر فيها الشاعر المعاصر إلى هذه الفترة ليصبح محورًا فاعلا ، يهاجم الطغاة ويشحذ الهمم ويثير النخوة ، يتوجع ويتألم ، يحلم ويتمنى . وتتولى آلية الإسقاط تعرية الأنظمة الفاسدة في كل زمان . وتقنعنا هذه الهجرة الكاملة إلى زمن العاضد عندما تتضافر معها هجرة إلى مشارف غير مأهولة ؛ حيث استخدام شكل تراثي كيانه التاريخي والفني متحقق راسخ ، هو شكل الموشح ، هذا بالإضافة إلى عناصر الصياغة الجزلة . وبهذا تفيض بنية القصيدة بالعبق التراثي الشفيف .

نص الشاعر جاء معارضة لنص آخر لعبادة بن ماء السماء ، وهذا النص سبق أن عارضة ابن سناء المُلْك أيضا ، وجاءت النصوص في شكل الموشح[1] . وربما كانت حداثة

---

(١) تأخذ القصيدة شكل الموشح ، والموشح جنس شعري يكتسب تفرده من اختلافه عن القصيدة التي تتبع الأشكال الخليلية المعهودة في شعرنا العربي القديم من حيث اتحاد الوزن والقافية . ويقوم الموشح على التنوع المنتظم بين أبيات تختلف قوافيها وأخرى متفقة القافية . والوحدة الأساسية له هي =

الأشكال العروضية التي برع فيها الأندلسيون عاملاً رئيسيًا لحث القدرات على إنتاج ما عُرِفَ بالمعارضات الشعرية- خاصة

= «الدور» أو «الفقرة» التي تتكون من عنصرين ؛ أبيات تختلف قافيتها بحسب كل فقرة تسمى «الغصن» وأبيات تتفق قافيتها على طول الفقرات تسمى «السمط» أو «القفل» . ويتقدم الموشح جزء هام يسبق الدور الأول يسمى «المطلع» يتطابق تمامًا في وزنه وقافيته وعدد أجزائه مع الأسماط أو الأقفال . والسمط الأخير من الموشح يسمى «الخرجة» .

ونص عبادة بن ماء السماء· كما أورده صمويل ميكلوس ستيرن في ملحق أطروحته السابق ذكرها - كما يلي :

١- من ولي فـــي أمـــة أمرًا ولـــم يعـــدلِ

٢- يعزلِ إلا لحـــاظ الرشـــأ الأكحـــلِ

(١)

٣- جُرْت في حكمـــك في قتلي يا مســـرفُ

٤- فانصفِ فواجـــبٌ أن يُنصـف المنصفُ

٥- وارفِ فـــإن هـــذا الشـــوق لا يـــرأفُ

٦- عللِ قلبـــي بـــذاك البـــارد السلسـلِ

٧- ينجلِ مـــا بفـؤادي من جـوى مشعلِ

(٢)

٨- إنما تبـــرز كـــي توقـــد نار الفـــتنْ

٩- صنما مُصـــوَّرًا مـــن كل شيء حسنْ

١٠- إن رمى لـــم يُخْطِ من دون القلوب الجُنُنْ

في إطار فن الموشح- هذا إذ تمتَّعُ بشيء من الذيوع والشـــهـرة والتـعلق بالآذان ، ولكننا أمـام نص لا يأخـذ فـيـه مـصطلح

١١- كيف لي تخلـــص من سهمـــك المرسلِ

١٢- فَصِلِ واستبقنـــي حـــيًا ولا تقتـــلِ

(٣)

١٣- يا سنا الشمـــس يا أبهـى من الكوكبِ

١٤- يا مُنى النفـــس يا سؤلـــي ويا مطلبـــي

١٥- ها أنا حـــلَّ بأعـــداك ما حـل بـــــي

١٦- عُذَّلى من ألم الهجـــران فـــي معــــزلِ

١٧- والخلي فـــي الحـب لا يسأل عمن بُلِي

(٤)

١٨- أنت قد صُيِّـــرْت بالحُسْن من الرشد غي

١٩- لم أجد فـــي طرفـــي حبـك ذنبا علـى

٢٠- فاتئد وإن تشـــأ قتلـــي شيئـا فشـــي

٢١- أجملِ ووالنـــي منـــك يـــد المفضـل

٢٢- فهي لى مـــن حسنـــات الزمـــن المقبـل

(٥)

٢٣- ما اغتدى طرفـــي إلا بسنـــا ناظرَيْـــــكْ

٢٤- وكذا في الحب ما بي ليس يخفى عليْكْ

٢٥- ولذا أنشـــد والقلـــب رهـــين لديْـكْ

٢٦- يا علي سلَّطْـــت جفنيـك على مقتلي

المعارضة دلالته التي تقف أحيانا على عتبة المحازاة الساذجة للشكل واقتفاء أثر المبدع الأول في التراكيب والعبارات ، إننا أمام شاعر يبدأ بالقديم ليقول الجديد ، إنه يصرح في هامش

٢٧- فابقِ لي قلبـــى وجـــدْ بالفضلِ يا موئلي

وفيما يلي نص معارضة ابن سناء الملك انظر : الإبشيهي : المستطرف في كل فن مستظرف . منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت . كما راجعناه على نسخة دار الفكر : ج٢ . ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ . وهو كما يلي :

١- كللي يا سحـــب تيجان الربا بالحلــي

٢- واجعلي ســــوارك منعطـــف الجـدول

(١)

٣- يا سما فيـــك وفـــي الأرض نجـوم وما

٤- كلما أخفيـــت نجمــا أظهـرت أنجما

٥- وهي ما تهطـــل إلا بالطلــى والدمـــا

٦- فاهطلي علــى قطـوف الكرم كي تمتلـي

٧- وانقلي للــــدن طعـــم الشهد والقرنفـل

(٢)

٨- تتقد كالكوكـــب الـــدري للمرتصد

٩- يعتقد فيهـــا المجوســـي بمـــا يعتقـــد

١٠- فاتئد يا ساقـــي الــــرّاح بها واعتمد

١١- وامِلْ لي حتـــى ترانـــي عنك في مَعْزِلِ

١٢- وقُلْ لي فالـــرّاح كالعشـــق إن يزد يقتـلِ

متن القصيدة بأنه يستخدم مطلع موشحة عبادة بن ماء السماء (ت٤١٩هـ) ويذكر المطلع :

من ولي   من أمة أمرًا ولم يعدل

يعزل   إلا لحاظ الرَّشأ الأكحل

---

(٣)

١٣- لا أُليم   في شرب صَهْباء وفي عِشْقِ ريم

١٤- فالنعيم   عيش جديد ومدامٌ قديم

١٥- لا أهيم   إلا بهذين فقم يا نديم

١٦- واجْلُ لي   من أَكْؤس صُيِّرَت من فَوْفَلِ

١٧- أَلَذُّ لي   من نَكْهَةِ العَنْبَرِ والمَنْدَلِ

(٤)

١٨- خُذْ مِنِّي   واعطني كاسًا مثلَ كأسِك هَنِي

١٩- واسْقِني   على رُضابِ الفَطِن المُلْسِنِ

٢٠- والهَنِي   ببَعضِ ما صِيْغَ مِن الأَلْسن

٢١- لو تُلِي   مَدْحُ سَناه مع رَشأٍ أَكْحَلِ

٢٢- لَذَّ لِيْ   على سَنا الصَّهْباءِ والسَّلْسَلِ

(٥)

٢٣- أَزْهَرَتْ   لَيْلَتُنا بالوَصْلِ مُذْ أَسْفَرَتْ

٢٤- أصْدَرَت   بزَوْرَةِ المحبوبِ إِذْ بَشَّرَتْ

٢٥- أَخَّرَتْ   فقلتُ للظَّلماءِ مُذْ قَصَّرَتْ

٢٦- طَوِّلي   يا ليلةَ الوَصْلِ ولا تَنْجَلي

وعلى الرغم من هذا الاعتراف إلا أن انحراف الشاعر المعاصر عن حَرْفية هذا المطلع كان له قيمته الخاصة ، فهو في حقيقته انحرافٌ على انحراف ؛ الانحراف الأول دلالي خاص بعبارة عبادة والآخر انحراف تراثي خاص بنصنا ؛ فمع تدفق الدلالة الخاصة بالولاية والأمر والعدل والأمة وهو ما يشغل السطر الأول من المطلع فإن جواب الشرط يأتي لينحرف بدلالة فعل الشرط عن دلالته المتوقعة ؛ فإذا بالدولة دولة العشق ، وإذا بالأمر أمر القلوب والهوى ، وإذا بالعدل هو الوفاء بلحظات الوصال .

بيد أن النص المعاصر لما كان معارضًا لهذا النص فقد أعاد توجيه مقود الانحراف عن هذه الدلالة التي أرساها نص عبادة

٢٧- واسْبِلي سِتْـــرَكِ فالمحبـــوبُ في مَنْزلـي

(٦)

٢٨- مَنْ ظَلَمْ فـــي دَولَةِ الحُسْنِ إذا ما حَكَـمْ

٢٩- فالألَـمْ يجولُ فـي باطِنِـــهِ والنَّـــدَمْ

٣٠- والقَلَمْ يَكْتُـــبُ فيـــهِ عن لِسانِ الأُمَـمْ

٣١- مَنْ وَلي فـــي دَوْلَـــةِ الحُسْنِ ولَـمْ يَعْـدِلِ

٣٢- يُعْزَلِ إلا لِحـــاظَ الرَّشَـــأ الأَكْحَـــلِ

قد يكون هنا وفي بعض روايات الموشح المتداولة بعض الأبيات التي تخرج عن حد الوزن العروضي الملتزم في الموشح ، لكن يمكن في إطار الإنشاد والغناء أن يعالج هذا الانحراف ، خاصة مع ارتباط الموشح بالإنشاد والطرب .

إلى المجال المتوقع ، ولكنه جعله خاصًا بزمن معين هو زمن العاضد والحكام العجزة . ولا يخلو انتقاء هذا المطلع خاصة من تجسيد مفارقة بين هموم صاحب النص التراثي- بما فيها من دعة وليونة ورخاوة- وهموم الشاعر المعاصر . إنها مفارقة بين ظلم في دولة العشق وظلم في دولة العاضد والمماليك . والخرجة والمطلع لهما ما ليس لغيرهما في بنية الموشح ، وليس هذا إلا لأن مشارفة التجربة تبدأ مع المطلع بداية القصيدة ، ولأن الخرجة-نهايتها- هي الفضاء الذي يفارق القارئ النص عليه . ومن ثم يعيد الشاعر صياغة المطلع ثانية في الخرجة على الصورة التالية :

من ولي　　　　من أمةٍ أمرًا ولم يعدل

يعزلِ　　　　حتى المماليك فقد تنجلي

ولا جرم بعد هذه التماوجات النفسية والفكرية العنيفة التي رحُب بها النص أن نجد هذا الارتفاع فوق الأزمة ، والتقدم على مستويات الوعي . إن هذه الدفقات الشعرية والفكرية هصرت فيه روح اليأس والتشاؤم . ومن خلال مبدأ الاختيار على محور الاستبدال حصل الشاعر على هذا التقابل البنائي بين المطلع والخرجة ، فمحل (لا) النافية التي آلت بالفعل (ينجلي) سياقيًا إلى الاستقبال جاءت (قد) التي تفتح الباب للتوقع والاحتمال .

جاءت القصيدة على نسق موشحة عبادة بن ماء السماء ؛

فاعتمدت السريع إيقاعًا لها وتفعيلته في كل شطر (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وفي إطار تجديد الموشح لإيقاع الشعر العربي كان الإيقاع المعتمد في النص (فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، ولما كان عبادة بن ماء السماء- كما يقول ابن بسام- أول من اعتمد مواضع الوقف في «الأغصان» فضمنها بعد أن كانت مقصورة على المراكيز»[1] ، فقد استقلت التفعيلة (فاعلن) من خلال عملية التقفية الداخلية لتكون كتلة «مستقلة»في مقابل الأخرى ، التي هي (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، ورغم أن البيت إيقاعيًا جاء جماع أربع تفعيلات معا إلا أن استقلال الوحدات لم يتسنَّ إلا بالتزام القافية .

وإذا ما رمزنا للتشكيل القافوي الذي تأخذه موشحة عبادة فإنه يأتي على هذا النحو : (أأأأ . ب جـ ب جـ ب جـ/ أأأأ) مما يعني أن السمط مكون من وحدات أربع تتحد القافية فيها ، والغصن مكون من ست وحدات تأخذ فيها الوحدات (١ ، ٣ ، ٥) قافية وتأخذ الوحدات (٢ ، ٤ ، ٦) قافية أخرى . أما الموشحة محل الدراسة فتتخذ التشكيل القافوي (أأأأ . ب ب ب ب ب ب/ أأأأ) حيث تلتزم وحدات الغصن الست قافية

(١) ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . نقلا عن الموشح الأندلسي لمؤلفه صمويل ميكلوس ستيرن . ترجمة : د . عبد الحميد شيحة مكتبة الآداب . مصر . ص١٦٦ .

واحدة معدلاً بذلك في شكل التزام القافية ، يبد أن هذا السبق نحفظه لابن سناء الملك الذي اعتمده في معارضته لموشحة عبادة أيضا . ورغم ذلك يظل للموشحة المعاصرة مذاقها القافوي الخاص الذي تميزت به عن النصين الآخرين . ولـمّا لم يكن هناك مجال لتنوع قافية السمط ؛ إذ هي دليل المعارضة ، فقد لزمت القافية اللام المكسورة حرفًا للروى ، أما في الأغصان فكان الاختيار والمفاضلة ؛ ففي حين نَوَّعَ عبادة في قافية الأغصان بالشكل السابق التزم ابن سناء قافية واحدة على طول وحدات الأغصان فكان الاختيار والمفاضلة ، وقد نوع عبادة في قافية الأغصان الست مجدداً في الشكل المعارَض ، مستعرضًا مهارةً أخرى من مهارات التزام القيود التي وضعها سلفه ، وهو ما لم يَتَخَلَّ عنها أبو همام في معارضته ، حيث جعل من هذا الكسر الملتَزَم في السمط سمةً عامةً تزخر بها القصيدة وينبض بها إيقاعها ، متخذاً منها نغمة خاصة تميز موشحته صوتيًا وربما دلاليا .

وإذا أردنا توصيف القصيدة توصيفًا قافويا أوضح لنكشف عن تميزها- فإننا سوف نتجاوز- كما سبق أن ذكرنا- عن أبيات السمط لاشتراكها كلها في قافية واحدة هي اللام المتبوعة بياء الوصل ، مُلْتَزَمَةً في القصائد كلها ، أما حرية الاختيار فقائمة في الأغصان . ويمكن النظر لتنوع حركات القافية من خلال الجدولين الآتيين :

(أ) معدلات حركات القافية اعتدادا بالأغصان فقط :

		عبادة		ابن سناء		عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)	
	حركة القافية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية
قواف محركة	كسر	٦	٢٠٪	–	–	٣٦	٥٧٪
	فتح	٩	٣٠٪	٦	٦٦٪	٣٠	٣٣٪
	ضم	٣	١٠٪			–	–
قواف مقيدة		١٢	٤٠٪	٣٠	٨٤٪	٦	١٠٪
		مجموعها =٣٠		مجموعها =٣٦		مجموعها =٦٠	

(ب) معدلات حركات القافية اعتداد بالأسماط والأغصان معا :

		عبادة		ابن سناء		عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)	
	حركة القافية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية
قواف محركة	كسر	٣٠	٥٥٪	٢٨	٤٤٪	٨٠	٧٧٪
	فتح	٩	١٦٪	٦	٩٪	١٨	١٧٪
	ضم	٣	٥,٥٪	–	–	–	–
قواف مقيدة		١٣	٢٢٪	٣٦	٥٩٪	٦	٦٪
		مجموعها =٥٤		مجموعها =٦٤		مجموعها =١٠٤	

ومن الجدول الأول نلاحظ ما يلي :

١- تنوعت قوافي عبادة بين المقيدة والمحركة (وصل بالياء والألف والواو) ، وإن تحيز النص إلى القافية المقيدة (٤٠٪) فإن التنوع نفسه نفسره ضمن محاولات التجديد العروضية التي وضعت نصب أعينها هندسيّة القوافي ، من حيث تعددها والتزام هذا التعدد بصورة رياضية منتظمة .

٢- آثر ابن سناء القافية المقيدة بصورة واضحة (٨٤٪) وجعلها عمادا لإيقاع الأغصان . فإذا أضفنا إلى ذلك تعمده التزام القافية في شطري الغصن ناظرين إلى هدفه وهو المعارضة الخالصة- حيث سار على نفس خطى عبادة دونما أيَ انحراف من الناحية الموضوعية- أمكن لنا أن نفسر هذا بالرغبة في اختطاط نغم صوتي خاص يميز موشحته عن الموشحة المعارَضَة ، خاصة وأنه يلتزم ما لم يلتزمه عبادة .

٣- أما لدى أبي همام فقد كانت ندرة القافية المقيدة ملمحًا بارزا يستلفت النظر . كما مال النص أكثر للقافية المحركة بالكسر (حركة الـمُجْرَى) التي أجرت الصوت بالياء .

وبناءً على الجدول الآخر :

يَبِيْن لنا الإيقاع الكلي الذي تنبض به حركات القافية والقصائد ككل على النحو التالي :

١- يسيطر إيقاع الياء على موشحة عبادة [٥٪ : (١٦ ، ٥,٥ ، ٢٢)٪] .

٢- وكـان الأمـر نفسـه ، وإن كـان بمعـدل أعلى ، في النص المعاصر إذ بلغ : [٧٧٪ : (١٧,٦)٪] مما يعني استقرار إيقاع هذا الأصل- نص عبادة- في ذائقة أبي همام واستغلاله لمعطياته الإيقاعية بطريقته الخاصة أكثر من إيقاع معارضة ابن سناء ، وإن كان قد استفاد من الأخير التزام القافية في الأغصان ، وتقيد مثله بما نوع فيه عبادة .

٣- وإذا كـان ابن سناء يحـاول في نصـه أن يجـعل الصـوت السائد هو قافيته المقيدة وأن يجعل الياء والألف تنويعات عليـه ، فـإن أبا همـام يجـعل ياء المد صوتا شائعا وخـلافـه (الألف والقافية المقيدة) تنويعات عليه .

ومعلوم أن «الوقف بالمد ميزة في إيقاع الشعر حيث يجعل الروي والوصل كـتلة نطقـيـة واحـدة ، لا يحـتـاجـان إلى مـا يتـمـمـهـمـا مـقطعيـا»(١) لأن كلمـات مـثل (سيـدي- ردي- يرتدي- غدي) يمثل الروي والوصل فيها مقطعا واحدا هو (دي) وهو مـقطع مسـتـقل (ص ح ح) أو كـتلة نطقـيـة واحـدة تـتردد بتميـزها متى التزمنا القافية . أما الوقف بالقافية المقيـدة نحو بعض قـوافي ابـن سناء (ظلـم- حكـم- ألـم- نـدم) فـإن الروي

(١) د . أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري . ص٦٦ .

المقيد الملتزم يحتاج لصوت آخر يتممه مقطعيا ، وهذا الصوت قد لا يكون ملتزما كما في الأمثلة ؛ فتتردد الكتلة الصوتية وفيها جانب ملتزم دائما وجانب آخر غير ملتزم .

وتتميز قصيدة أبي همام أيضا عن غيرها بإفصاحها عن نغم القوافي في جهارة ووضوح ولعل هذا نابع من :

أ – التقفية الداخلية بين شطري البيت التي اعتمدها الشاعر على طول الموشح ، الأمر الذي منع المنشد من إمكانية الوصل بين الشطرين ، وما استلزم هذه التقفية من وقف عروضي صار ركنًا من أركان بنية الإيقاع وما يستتبعه الوقف من إبراز لها .

ب – ما اعترى التفعيلة الأولى من البيت (تفعيلة الشطر الأول) من إشباع . والإشباع هنا في حروف الوصل الياء والألف لتمام الوزن . وتمام بنية الكلمات ، والإشباع قريب من مطلب الوقف .

ج – أضف إلى هذا أن الوصل الذي حفلت به القوافي يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعي ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي[١] ، حيث تشبه أصوات المد الشوكة الرنانة والأوتار التي لها ميل طبيعي نحو التذبذب ، تلك التي بمجرد قرعها أو شدها تذهب في

(١) السابق . نفسه .

التذبذب بمعدل معين ، ومن ثم ينضاف إلى تطلّب الوقف بعد حروف المد قوة إسماعها ورنينها وتركزها الإيقاعي .

د - كذلك يحكم القوافي شكلان من أشكال النبر :

شكل سائد يمثل جُلّ نبر القوافي ؛ حيث نجد مقطع القافية هو (ص ح ص- ص ح - ص ح ح) في الكلمات (سيدي- ردي- يهتدي- معتدي- ذللي . . .) وطبقًا للمنهج الذي نرتضيه في تحديد النبر[1] يصبح المقطع الثاني (ص ح) هو المقطع الحامل للنبر دائما ، وهذا الأمر مطَّرد في جميع القوافي ، وتضحى الكتلة الصوتية المقابلة للوتد المجموع في تفعيلتي العروض والضرب متميزة بوضوح سمعي ؛ حيث يمثل النبر «ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها»[2] وهذا يسهم في إبراز القافية ، ولا يخرج عن هذا الشكل النبري إلا قوافي الغصن في الدور الثامن ، فمقاطع الشطر على الصورة (ص ح ح- ص ح- ص ح ح ص) نحو (يا صلاح- والسلاح) ومن ثم يحمل المقطع الأخير (ص ح ح ص) النبر وليس المقطع قبل الأخير كما سبق ، وهو مما

---

(١) د . تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص٢٧١ .

(٢) السابق . ص٧١ .

يميز هذه الأغصان عن سائر الموشح .

يتبدى مما سبق تفسير قوة الإيقاع القافوي في قصيدة أبي همام . هذا بوصف النص في ذاته ، وأيضا مقارنة بالنصوص الأخرى التي اشتركت في توالد هذا النص- على الأقل من الناحية الشكلية- تلك التي لم تتوفر لها هذه السمة ؛ فعبادة صاحب النص الأول وإن كان قد التزم التقفية في الأسماط فإنه لم يلتزمها في الأغصان ، وابن سناء في معارضته غلبت عليه القوافي المقيدة فحُرِمَت القوافي قوة إسماع حروف الوصل .

وإذا كان الوقف العروضي أو الإيقاعي قد أسهم بهذه الصورة في بروز إيقاع القافية فما حجم إسهام الجانب المعنوي؟ إن الاستقلال الإيقاعي بمفرده ليس مُوْجِبًا أو مُهَيِّئًا للوقف ، إذ إن الاستقلال المعنوي الدلالي مُنَسِّق له أيضا : فجاءت الأشطر الأولى من معظم موشحة أبي همام على هيئةٍ تمكن دلاليًا من الوقف على قافيتها : فَجُلها في صيغة الفعل الأمر ، وهو مع فاعله استوفي ركني الجملة ، نحو (كللي- ذللي- واقطفي- واسملي- مثلي- اذهبِ- اسكبِ- هللِ) وجاء بعضها في صورة النداء (سيدي- بغددا- عُذَّلي- يا صلاح) والنداء له في عُرفْ النحو استقلالْ . وبذلك يترسخ الوقف الصوتي الإيقاعي في القافية بوقف دلالي واضح في معظم القصيدة ، فتبرز القافية باجتماع الوقفين . وشدة إيقاع القافية وعنفها يتآذر مع

الدلالة العامة الحاضرة في النص ، التي تأخذ طابع الغضب والثورة .

ويتصل بالتميز الإيقاعي أغصان الدور الثامن : فتفعيلة (فاعلات مستفعلن مستفعلن فاعلات) تأتي خلافًا لسائر تفعيلات البحر ، وكذا قافيته (لاحْ) (/٥٥) . الأمر الذي يجعله ملمحًا أسلوبيًا يستلفت الانتباه . إن هذه النقلة الإيقاعية يرافقها نقلة موضوعية مهمة ، حيث يُمثل الدور(محور الخلاص) ، ولكن الخلاص ليس حلمًا يوتوبيًا بالفارس الأسطوري الذي يصحو من أعماق التاريخ ليصحح الواقع المختل ، فهذا ما لا يقوله سياق النص ، خاصة بعد أن يتوحد في الشاعر (ممثلا للضمير الجمعي) الوجهان : الوجه الصفيق الذي ترتديه الجموع الذاهبة هلعًا في حضرة مَن يستبد ، والآخر المتواري في جدران البيت وجلسات المقربين ، يتوحدان على السخرية والرفض والمواجهة : «سيدي العاضد يا وجه زمان ردي» . ثم يسترسل في فضح ارتكاساته في منابع الضعف والخور ، فالخلاص لا يعني أنه متعين في ذات هذا الفرد (صلاح الدين) بل تصبح الجموع كلها يدًا ضاربة تقول كلمتها ، كاشفةً عنها وجهها رغم كل شيء . وسمح سكون القافية أو تقييدها مع المد السابق على الروي ، واحتكاكية حرف الروي نفسه (الحاء) بتصوير إيقاع صيحات الحسرة والندم (حصن مباح- والسلاح- تثلم المجد به واستراح) .

ونظرة عامة على شكل الموشح نجده يعزف سيمفونية من التوازيات والتنسيقات ؛ توازيات صوتية وإيقاعية وقافوية كمًا وكيفًا تتردد بنسق خاص داخل كل دور وفي داخل الموشح ككل ، منها ما يعزف لحن التكرار ومنها ما يعزف لحن التماثل حتى أنها تبدو كما لو كانت تتم بصورة إجبارية تنضوي تحتها التنسيقات الجزئية في إطار تنسيقات أوسع فتغدو القصيدة حقًا بنيةً للتوازي المستمر .

وفيما يتصل بالتنسيقات الصوتية فحد القافية الكيفي والتزامه نمط رئيسي يملك على النص إيقاعه ، كما تنضوي صور الجناس ضمن هذه التنسيقات ومنها (كللي- ذللي) ، وهي من قبيل الجناس الناقص ، ومنها (مدى- يدا- جدى) (صلاح- صباح- سلاح- مباح) ومنها ما كان اللفظُ مضمَّنًا لفظًا آخر بتمام بنيته الصوتية نحو (راح- استراح) أو جُلها نحو (رَجعي- استرجعي) . كما جاء في النص مشاكلات متسلسلة يُسْلِم فيها اللفظُ إلى آخر نحو (موطني- مأمني- أعيني) ، وأخرى تدور المشاكلة فيها بين طائفة من المفردات المحصورة في دور واحد نحو (رجعي- استرجعي/ رجعي- موضعي- وقعي/ موجع) .

ولم تكن هذه المجانسات مجرد تفاصيل يمكن الاستغناء عنها بل كانت خصائص جوهرية للإنتاج الشعري ، فمن خلال شبكة من الترابطات الصوتية وصل الشاعر صوتيًا بين أمور تبدو منفصلة معنويًا ودلاليا فأضحت القصيدة سلسلة من

وحدات متماثلة صوتيًا متباينة دلاليًا هذا الأمر «يوقظ عند المتلقي لونًا خاصًا من الفهم مختلفًا عن الفهم الواضح التحليلي الذي تثيرة الرسالة النثرية العادية»[1] ، فتخلق بنية التوازيات الإيقاعية لونًا من الدوران في بنية النص تكسبه قيمًا موسيقية يفارق بها اللغة العادية ويجاوزها إلى حيث يتحقق في النص عناصر شعريته .

إنَّ شكل اللغة هو هوية النص الشعرية . ومن عناصر هذه اللغة الكلمة في حضورها الشعري ، تلك التي تستخدم بطاقتها الانفعالية والتصويرية والإيقاعية حيث تكثف الانفعال والشعور إزاء الموقف وتمسك طاقتها الخيالية بأطياف الإحساس قبل أن يتلاشى ويذوب في مسارب الحياة . يعتمد في ذلك على إثارة دلالات انفعالية (لامركزية) تتوهج بها المفرادات ، وهي سمة تشارك في تفرد بصمته اعتمادًا على رهافة عزفه على محور الاختيار ، ومنها نعوته وأوصافه التي ألحقها بالمماليك نحو (الأغتم المشبوه- أمراء الزمن الأجوف- مثقوب الإبا- الأعين الخائنة) أو أن يقول :

أين لي بالعاضد المطعون في مقتلِ
موغل إيغال يأس في الحشا مرسل

(١) جون كوين : بناء لغة الشعر . ترجمة د . أحمد درويش . الهيئة العامة الثقافة سلسلة كتابات نقدية . ص١٠٥ .

فإذا كانت كلمة مطعون تجسد انهيار هيبة السلطة متمثلة في طعن من هو على رأسها فإن كلمة (في مقتل) تجسد الانهيار المادي والسقوط الفعلي خاصة مع إضافة الوصف (موغل) لهذا المقتل الذي يصور كراهية اليد الضاربة وانتقامها ، وبغضها يؤكده التمييز الذي جاء بعده (إيغال يأس في الحشا) هذا اليأس أيضًا (مُرْسَلِ) ، إضافةً لرهافة اختيار مفردة (الحشا) .

وتتضح قيمة اختيار المفردات عندما نراها وسيلة الشاعر البيانية الأولى لتشكيل الخيال الشعري ؛ فالفارس المخبوء (يعتلي ذؤابة من أمل مشعل) ، وللريح صهوات فترجع وتسترجع ويصبح الزمن موجعا ، وتصبح له خطايا تُوقَّع عليها صهوات الريح . ونجد أيضًا الإصرار يغتلي ، وسنوات القهر تنزف ، لأن الزمن أجوف ، وأمراؤه يتوارون خلف من هو مثقوب الإباء مُرجف!

إن وسيلته هي الكلمة الساحرة التي ينفذ إليها عبر ثقافة عربية واسعة ، يلتقطها بحساسية خاصة باحثا- ككل الشعراء- عن الجدة والتفرد ، إنه يقتنص مفرداته ، وقد يعز على البعض إدراك دلالة بعض منها ، ولكنه في ذلك غير متكلف ولا متصنع ، إنها ثقافته الخاصة ، حتى كانت لغته كذلك في شعره وفي كثير من نثره ، ويعلق د . الطاهر مكي على لغته في مقدمة أحد دواوينه قائلاً «فالألفاظ رموز

لملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعي ، وذات ظلال كامنة فيه لدواع تتصل بالشاعر نفسه أو تقتضيها طبيعة الألفاظ نفسها أحيانًا أخرى ، وبقدر ما تكون طاقة الشاعر النفسية قوية ، يجيء استخدامه لهذه الألفاظ واستيحاء رموزها ، واستدعاؤها في اللحظة المناسبة في غيبة الوعي دائما عند الشاعر العظيم»[١] .

ولا يخفى مدى وعورة الطريق الذي ارتاده أبو همام باختياره الموشح شكلاً فنيًا ، لكن تمكنه الشديد من ناصية اللغة حفظ عليه قدرته على ارتياد جوانب هذا الشكل . ومبدأ الشاعر : «صحيح أن الشعر إلهام وطبع ولكن صحيح مثله وأشد أن الشعر صنعة ، وكل فن صنعة ، والصنعة في الفن الجيد أن تخفي الصنعة وتمحو آثار الرحلة والجهد»[٢] فالشكل- في مذهب الشاعر «لا يمثل عائقًا أمام شاعر لديه ما يقوله وفي ذرعه الإبانة عن نفسه»[٣] . إنه يقول :

عزيز المدى حسبي من الشعر أنني
أؤدى به للنفْسِ كَلَّ فروضِ

---

(١) من كلمة د . الطاهر أحمد مكي في مقدمة ديوان الشاعر . اللزوميات وقصائد أخرى ص٨ .

(٢) للشاعر من ديوانه : مقام المنسرح . ص١٣٢ .

(٣) للشاعر من ديوانه : هدير الصمت . ص١١٢ .

يُتَـابعُني فـيـه العـروض سـمـاحـةً
ولـم أَكُ يـومًـا تـابعًـا لعـروضِ
قـوافي قـد أخـفـيتُ مِنْك جِـهـادةً
فـإن تجـمـحي عند اللزوم تروضي[(١)]

القصيدة المعنية معارضة لموشحة أندلسية كما يقرر العنوان «عن موشحة أندلسية» ، ومن ثم يجب على التحليل النصي أن يأخذ في اهتمامه أيضًا بنية النص اللغوية في ضوء روافده . وهنا نجد أن نص أبي همام لم يرتبط بالنصين الآخرين (نص عبادة ونص ابن سناء) على مستوى المفردات إلا من خلال الكلمات المتميزة التي لا تتجاوز أصابع اليد ، وهي تحديدًا (ترأفِ – عُذْلي – كللى – أهطلي – مُرْسل – أجملِ – السنا) . وعندما استخدمها الشاعر المعاصر وجدناه يحررها من إسار تراكيب النص المعارض لتنتظم في تراكيب نحوية أخرى خاصة بالنص الجديد ، حيث يحررها السياق المحدث من صورتها الأولى :

(١) للشاعر من ديوانه : اللزوميات وقصائد أخرى . ص٢٣ .

موشحة أبي همام	موشحة عبادة بن ماء السماء
١٠- واقطفي (النار) كل عصي الرأس لا ترأفي	٥- وارأفي (المحبوب) فإن هذا الشوق لا يرأف
٣٢- عُذلي أسألكم لا تشمتوا بالولي	١٦- عذّلي من ألم الهجران في معزل
١٧- موغل إيغال يأس في الحشا مرسل	١١- كيف لي تخلص من سهمك المرسل
٢١- أجمل يا أيها القيد ولا تقتل	١٢- فَصِلِ واستبقِنِي حيا ولا تقتل
١٢- واسملي أي ضياء بالسناء مُقْبِل	٢١- أجمل ووالني منك يد المفضل
	١٣- يا سنا الشمس يا أبهى من الكوكب

ومن ثم لم يمثل النص المعارض ترسيمة محددة يتبعها الشاعر ولا هيكلاً مفرغًا يملؤه بمفرداته ونظمه ، إذ لم يَتَعَدَّ دور المثير ، بما لا يعني التهوين من شأنه ، ثم أخذ وعي النص الشعري في البحث عن صيغته الخاصة وبصمته المتميز . وهذه الندرة تعني أن المفردات مجرد مفردات رسبها هذا المثير في وعي الشاعر الذي أخذ في تشكيل موضوعاته بآلياته الخاصة .

كما تميز النص أيضا على المستوى التركيبي ؛ فبدا منحازًا إلى الأسلوب الإنشائي كثيرًا على حساب الأسلوب الخبري ، حيث النمط الرئيسي المميز لأسلوب القصيدة هو أسلوب (النداء- الأمر) وعليه تقوم بنية النص وخلافه تنويعات عليه ، وحسبنا أنه استغرق الدور الأول ، والثاني والسابع ، والثامن بصورة كاملة ، إضافة لأسماط الدور الرابع وأغصان الدور الخامس ، ويبدو استغلال الشاعر لحد الإيقاع بشطره الذي يمثل تفعيلة واحدة ، فاستقطبته الجمل الأمرية السريعة القصيرة ، إنها مفردة واحدة ولكنها جملة مكتملة إسناديًا (كللي- هللي- اهطلي- واشتفي- واقطفي) وهي تجسد حِدَّة الانفعال وتأخذ بالإيقاع نحو السرعة كأنها طلقات ، إنها تمثل الرفض المكبوت الضاغط الذي أخذ يتطاير هنا وهناك . وليس الوزن في ذلك قوالب تنتظر أن تملأ ، ولكنه قيم تنتظر من يفجرها ، فمجيء الشطر الأول- في معظم القصيدة- في صيغة الأمر ليس استجابة لقيد الإيقاع (الوزن- القافية) قدر ما هو تلبية لحاجة الأسلوب ، حيث تراوحت الأبيات بين الفعل والاسم ، بل الحرف أيضا والجاور والمجرور ، نحو (من ولي- سيدي- الخفي- مَثِّلِي- اقطفي- الحما- كلما- ربما- أين لي- بغددا- مأمني- يا صلاح- والسلاح- والصباح) .

أما على مستوى نوع الجملة ، فقد جاءت غالبية جمل النص الاسمية- على قلتها- من قبيل الجمل الكبرى-

بمصطلح ابن هشام[1] . فهي جملة اسمية خبرها (جملة) ، وجميع جمل الخبر فيها جملة فعلية أيضا ومنها :

- فالخفي	مهما يكن من سره يكشف
- فالحما	يبغض لون الشمس لون السما
- الأمة	أمسى ذلها السيدا
- أمراء الزمن الأجوف	تحتفي بكل مثقوب الإبا
- مأمني	تحرسه خائنة الأعين

ولعل هذا يفسره تتابع الأحداث على ذهن الشاعر وتكثيف وعيه لعنصري الحدث والزمن ، وهذا يعكس توفز الانفعال وتوتره ، فهو يكاد لا يمرر جملة اسمية خالصة إلا ويبنها على فعل من أفعاله العنيفة الدلالة وفي تشكيل هذا المعنى أسهم الإيقاع بقدر ؛ إذ حصر المبتدأ (طرف الإسناد) في الشطر الأول بصورة مستقلة وأعطى المساحة الإيقاعية اللازمة في الشطر لمجيء هذا الخبر الجملة وما يستلزمه من توابع نحوية .

(١) راجع : ابن هشام : مغني الليبب عن كتب الأعاريب . المكتبة العصرية- بيروت- جـ ٢- ص٤٣٧ وما بعدها .

تشكلات الهجر في نص «الغريب»
لإبراهيم ناجي

الغريب(*)

١- يا قـاسِيَ البُـعْـدِ كـيف تَبْـتَـعِـدُ
إنِّـي غـــــريبُ الـدِّيـارِ مُنْـفَــــرِدُ
٢- إنْ خَـانَني اليـومُ فـيكَ قُلْتُ غـدا
وأيـن مِـنّي ومـن لِقَـــاك غـــدُ؟
٣- إنَّ غَـــــداً هُـوّةُ لِـنَـاظِـرِهـا
تَكَادُ فــيــهــا الظُّنُونُ تَرْتعَـــدُ
٤- أُطِلُّ في عُـمْـقِـهـا أُسَـائِلُهـا
أفــيكِ أَخْــفي خَــيَــاله الأَبَدُ
٥- يا لامسَ الجُـرْحِ مـا الذي صَنَعَتْ
به شِـــفَــاهٌ رحــيــمــةٌ ويَدُ؟
٦- مِلْءُ ضُلُوعِيْ لظىً وأعــجَــبُــهُ
أَنِّي بِهَـــذا اللَّهِـــيْبِ أَبْتَــرِدُ
٧- يا تَارِكي حَـيْثُ كـان مَـجْلِسُنا
وحــــيث غَنّاكَ قَلْبِيَ الغَــــرِدُ
٨- أَرْنُو إلى النَّاسِ في جُـمُـوعِـهُمُ
أَشْـقَـتْـهُمُ الحـادِثَاتُ أَمْ سَـعِـدوا

(*) شعر إبراهيم ناجي ، الأعمال الكاملة . دار الشروق- ط٣- ١٩٩٦ . ص٦٢ .

٩- تَفَـرَّقـوا أم هُمُ بهـا احْـتَـشَـدوا

وغَــــوّروا هابِطيْن أم صَـــــعِــــدوا

١٠- إنيّ غَـــريبٌ تَعـــالَ يا سَكَني

فليس لِيْ في زِحَـــامِـــهِم أَحَـــدُ

تسعى هذه السطور إلى التساؤل حول المعاني الشعرية التي يتشكل عبرها مفهوم «الهجر» الذي يُعَدّ موضوع النص في هذه القراءة ، والمعنى الشعري هنا هو صورة تركيبية للعبارة اللغوية بالمعنى التخييلي ، كيف تعاد صياغته عبر أُطُر مختلفة لتغريبه وتحـويله من مـعنى عـادي ، مطروح في الطريق ، إلى مـعنى شعري ، عبر أدوات تخييلية . كيف تتبدى رهافة الاستخدام الشعري للإيقاع ، كيف تتبدى رهافة استخدام المفردات ؛ حيث تنسى الكلمة تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها ، ولا تكاد تفترض شيئًا آخر خارجها ، وكأنها تتجاهل كل تناقض حادث جديد ؛ لتحضر في النص حضورًا بِكْرًا ، كأنه الحضور الأوَّلي . كيف يمكن للعناصر اللغوية الاعتيادية التي قد تبدو خالية من العناصر المشتركة أن تندرج في إطار بنية لمعنى مترابطة مكوناتها بنظام معقد من العلاقات والتقابلات . كيف يتمثل «الهجر» عبر البعد المادي والحيز المكاني ، عبر البعد المادي للفراغ الروحي لمفهوم الغربة وخيانة اليوم وإخلاف الغد وعده ، عبر الجرح والألم واللهيب .

يبدأ النص بتركيب إضافي (قاسي البُعْد) ، وبهذه السمة

التي جاءت على هيئة الصفة المشبهة الدالة على تمكن الوصف في موصوفه على سبيل (اللزوم)- ينطبع البعد والقسوة فيه- في هذا الحبيب المفارق ، فهو دومًا قاسي البُعْد . ثم يُرْدفه بهذا الاستفهام الإنكاري (كيف تبتعد؟) وهو استفهام لا يُتَوَجّه به إلاّ إلى من يجوز عليه الابتعاد ويُنْتظر منه القُرْب ، وهو ما لا يتفق مع قاسي البُعْد ، وهنا موضع الأزمة ، إنها في انتظار هذا الذي لا يقترب وتَرَقُّب ما لا يحدث .

ومن افتقاد أُنْس الحبيب إلى افتقاد أُنْس الجماعة والعالم كله ، فالبُعْد عن الحبيب غربة وإن كان وسط الأهل والسكن ، ذلك أن الحبيب هو ما يضفي على (الوجود) معنى ؛ فإذا ما غاب انمحت رسوم الأشياء ومعالم المحيطين (غريب الديار- منفرد) ، ومن ثم يصبح الحبيب هو شرط تحقق العالم والوجود (بالفعل) كما يقول الفلاسفة . يصبح هو (الهيولا) التي تعطي الأشياء كنهها .

ثم يأتي النص ليعبر في البيت الثاني عن إخْلاف الأمل (بالخيانة) ، فينضاف إلى عدم أداء حق الوعد من رؤية الحبيب (يقال خان الأمانة : لم يُؤدِّها)- ينضاف إلى ذلك دلالة (الغدر) . يقال خان فلانًا : غدر به . وعلى العموم تقول العرب : «خانه الدَّهر : غَيَّرَ حاله من اللين إلى الشِّدّه»[1] .

---

(١) انظر : ابن منظور : لسان العرب . دار صادر- بيروت . مادة (خون) .

وعلى كُلٍّ فمن لين الماضي وطيب اللقاء إلى شدة الحال وألمه ، لخيانة الدهر وإخلاف الوعد ، إلى انتظار الغد مرةً أخرى ببارق الأمل . لكن الشطر الثاني يفقد الأمل أو على الأقل يستبعده بعد كل هذا الإخلاف . و(الهُوَّة : الحُفْرة البعيدة القعر ، هي أيضًا الوهدة الغامضة من الأرض . . لا يُفْطن إليها ، وهي كذلك (البئر) ، يقال : وقع في هُوَّة : في بِئرٍ مُغَطّاة»[1] .

لّما كان الحديث في إطار (الحال) في البيت الأول ، وشارف الاستقبال في (الثاني) ، وصار خالصًا له في هذا البيت الثالث- أعني الحديث إلى الغد- تغير الحيز الذي ندور في فلكه ؛ فمن انتظار قُرْبٍ ممن هو بالأصل (قاسي البُعْد) ، إلى طلب الأُنْس والاجتماع في (غريب الديار- منفرد) إلى الحركة بين اليوم والغد في البيت الثاني .

أما هنا في البيت الثالث لّما خَلصَ الحديث للمستقبل نُزِع الُقْرب وصْرنا في إطار هُوّة بعيدة القعر ، وهدة غامضة ، شَرَك يقودنا إليه تفلُّت اللحظات التي لا تجود إلاّ بالوحشة .

وحتى على هذا البُعْد ، في قعر تلك البئر ، لا نجد يقينًا في اللقاء ، وليس ثمة إلا آمال تُنْتكَس وانتكاسات تحاول الحياة ، ليس ثمة قرار للمستقبل الذي يتردد ما زال بين الضَّنِّ والجود ، ليس ثمة إلا ارتعاش الظنون واضطرابها .

---

(١) السابق : مادة (هوا) .

ومِنْ (أنا وأنت) ومواعيدهما وإخلاف الأخير إلى العموم في (ناظرها) ، فيأخذ النص من عموم انتكاسات البشر إزاء الزمن واختلاف الأيام مواعيدها وقلق الانتظار أو على الأقل مع الشك في النتائج- يأخذ من ذلك دليل شكٍ في صدق الغَد .

وعلى هذا البُعْد ينظر الشاعر في الهوة ويقيم معها حوارًا «أسائلها» ، (صيغة المفاعلة تتطلب مشاركة الطرفين) ، نسمع فيه أسئلة الشاعر وتَضِنّ الهوّة بإجابتها .

وإزاء هذا التضاؤل الواضح لجذوة الأمل وانسراب اليقين انتقل بحث الشاعر من طلب زمن متعين (الغد) إلى طلب مطلق الزمن (الأبد : الدهر) ، فلم يعد يأمل الغد الذي يتلو يومه ، بل هو الغد الـمُرْتَقَب وإن كان بعيدًا ، هو مطلق الغد ، شريطة أن يتحقق وإن تأخرّ ، وتنسرب الآمال أكثر وتتفلت فيبحث في هوته عن خيال هذا الدهر ، حتى هذا الخيال لا يراه ، وفي كل الأحوال لا يُجاب ، متروكًا لشوقه وانتظاره وظنونه ويأسه .

ولا يلبث الخطاب أن يتغير في البيت الخامس من الخطاب (عن) الهُوّة إلى الخطاب-ثانيةً- (إلى) المحبوب وبصيغة أخرى (لامس الجرح) تكنية عنها . فبعد أن كان قد انتقل للتأمل حول صدق الغد ووفائه عاد ثانيةً إلى (الحال) ليبدأ من جديد من موطن الشكوى ونقطة الألم (الآن) . وتعبيره (لامس الجرح) ألمٌ لا يفارقه اللينُ ولينٌ لا يجانبه الألم ،لكن المحبوب

المفـارق هو بَرَد الشـفـاء وإن نكأ الجـراح . ولا تخـفى دلالة الاستمرار في صيغة اسم الفاعل (لامس) . وفي البيت نفسه ، حركة من الحبيب إلى الجرح انتقالا من الفاعل إلى الأثر . ولكن الأمر يتسع في البيت السادس إلى الجسد كله (ملء ضلوعي لظىً) ، ولكن إلى جوار الحبيب تكتسب الأشياء ماهية أخرى ، وتوضع على نحو مفارق ، ذلك أن شدة نارها (اللظى : لهب النار الخالص) لا دُخَان له ، هي ما يَتَبَرّد به من شده نارها .

وهنا لا تُحْسم العلاقة باعتبار القرب منها- على ما فيه من ألم وحُرْقة- ابترادًا واغتسالاً ببارد الماء من جوى نارها . ذلك أن العلاقة لا تتوقف عند ذلك ، فناره الجديدة التي يتطفّأ بها تزيده جوىً وحرقة ، كذلك لا تُطْفأ إلا بمزيد من النار ، تطفئها نارُ أخرى وهكذا لما لا نهاية له . وانفتاح العلاقة على هذا التفاعل وهذه الحالة التي لا نهاية لها ولا حدود ولا نجاة منها هي جوهر الشعري في الصورة .

وبهذا التوتر يعود ثالثةً إلى نقطة البدء ، إلى النداء ، (يا تاركي) بوصف آخر لا يفارقه التجدد كذلك (صيغة اسم الفاعل) . ولكنه يتحول من حيث الحاضر ولأوّل مَرّة في النص- وربما هو البيت الوحيد- يتحرك صوب الماضي مستدفئًا بتذكار لحظاته الماضية ، لكن النص لا يذهب بالماضي أبْعد من لحظاته مع حبيبه المفارق ، لحظات غَنِيَ به وغَنَّى له . ومن متابعة

الداخل إلى الناس ، ناظرًا فيما هو فيه من خلال وقعه على الجميع . فمن حالة الانفراد إلى تأمل الجموع (الأخرى) المغايرة ، المنعزل عنها بمحبوبه المفتقد ، ومآلهم مع يد الدهر بين الشقاء والسعادة ؛ فَرّقتهم يده فأشقتهم أم حشدتهم فأسعدتهم . وهنا يتقدم الشاعر بمحبوبه المفارق ليندرجا في باب الشقاء .

هذا الشتات الذي يقدمه البيتان (٨ ، ٩) أسلمنا إلى هذه الغربة التي يقدمها البيت الأخير ، لتعود فتتناظر مع الغربة التي يقدمها البيت الأول ثم يأتي الأخير ترجيعًا لدلالته .

ولعل التناظر الذي يُقَدّم يتجاوز الدلالة الكلية إلى مكوناتهما الصغرى أيضًا من طلبٍ ونداء :

- يا قاسي البُعْد كيف تبتعد ب (١)
- تعال يا سكني ب (١٠)

إلى إقرار الغربة بكل حَسْرة :

- إني غريب ب (١)
- إني غريب ب (١٠)

إلى اعتبار الحبيب هو السكن وخلافه الغربة :

- إني غريب الديار منفرد ب (١)
- تعال يا سكني ب (١٠)

إلى إقرار الانفراد :

- منفرد ب (١)
- فليس لي في زحامهم أحد ب (١٠)

وغير بعيدٍ عن النظر كيف انبثقت القصيدة من (الحال) ب (١) متحركةً قليلاً نحو المستقبل بوصفه أملاً في أن تجد فيه ما لا تجده في هذه اللحظة الآنية ب (٢-٤) ، عائدةً ثانية لمركزها الزمني (الحال) ب (٥-٦) ، ثم متحركة أقل صوب الماضي ب (٧) مستدفئةً بوهج الذكرى ، ثم تعود لمركزها (الحال) لِيُخْتم النص على بيت يُمَثِّلُ صورة أخرى من المطلع ، بينهما تأتي سائر الأبيات .

وبالإضافة إلى هذه التشكلات يأتي النص من المنسرح ، والمنسرح بطبيعته يحمل قدرًا كبيرًا من التموج والاضطراب ربما لا يحظى به بحر آخر ، بما ينأي به عن جهارة الموسيقى ووضوحها ، وبما لا يدركها أيضًا إلا شاعر تملكته روح الشعر وإيقاعه والتقط برهافةٍ خصائص البحور ونغماتها ، واستطاع أن يبني بها كلامه .

والمنسرح كما يقول العروضيون من دائرة (السريع) وصورته أن يكون شطره على

(مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن)

٥//٥/٥/ /٥/٥/٥/ ٥//٥//٥

يتبادل مع مستفعلن الأولى من كل شطر من التفعيلات ما يتبادل معها في بحر الرجز وهي :

١- متفعلن //٥//٥ (خبن) حذف الثاني الساكن

٢- مستعلن /٥///٥ (طي) حذف الرابع الساكن .
٣- متعلن ////٥ (الخبل) حذف الثاني والرابع .

وتكون التفعيلة الوسطى من كل شطر مفروقة الوتد فتنتهي بمتحرك . وقد يلحقها زحاف (الطي) فتصبح فاعلاتُ أو مفْعِلاتُ (/٥//٥/) ويندر أن يثبت رابعها الساكن فهي هكذا غالبًا . أما العروض فهي (مستفعلن /٥/٥//٥) صحيحة ، و (ويجوز) فيها (الطي) (مستعلن /٥///٥) للدرجة التي التزمها بعض الشعراء . أما الضرب فتفعيلته إما (مطوية) (مستعلن /٥///٥) قولاً واحدًا ، أو مقطوعة (مستفعِل /٥/٥/٥) .

وفي إطار الورود في نَصّنا هذا لا تجيء العروض (مستفعلن /٥/٥//٥) صحيحه ، فهي دائمًا مطوية (مستعلن /٥///٥) أما (مفعولاتُ /٥/٥/٥/) فلا يثبت رابعها الساكن ، فتضحى دائمًا (مَفْعِلاتُ /٥/٥/٥/) . وهذا البحر من الندرة بمكان ، بحيث لا يتعدى ٥٪ في أزهى عصوره الأدبية لدى أفضل الشعراء استخدامًا له في حين ينخفض إلى ٠,٥٪ في عصور أخرى وتخلو دواوين كاملة منه (فشوقي- أمير الشعراء !- لم ينظم عليه مطلقًا) ولا نعرف أحدًا كتب عليه أكثر من أبي نواس والمتنبي . هو إذن بحرٌ صعبٌ لا يقدر عليه إلاّ أولو العزم من الشعراء . ولعل هذا راجع إلى تفعيلتي العروض والضرب اللتين غالبًا ما تأتيان

(مستعلن /٥///٥) ، مسبوقةً على الدوام بتفعيلة مفروقة الوتد (فاعلات /٥//٥/) في الغالب ، مما يجعل (المذاق النثري) نسبيًا قرين هذا الوزن[١] .

إن هذا الالتزام السائد ؛ مستفعلن (ببدائلها) مع مَفْعلات (غالبًا) مع مستعلن (/٥///٥) (غالبًا)- يحيل البحرَ- كما يرى الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي- إلى ائتلاف ثلاث تفعيلات مختلفة مما يكسبه- فيما يري- غناه الإيقاعي ويجعله في ذات اللحظة سببًا من أسباب صعوبته بالنسبة للشعراء وللمتذوقين على السواء .

فالأذن العادية أميل للبحور السهلة المؤلفة من وحدة بسيطة تتكرر بتساوٍ وانتظام ، فإذا ما جاءت الوحدات متعددة مركبة كان لابد لتذوقها من أذن مرهفة مدربة ، وليس هذا بالمطلب اليسير أو بالملكة التي تتوافر للجميع[٢] .

ولعلنا نلحظ في النص التزامًا للعروض والضرب (/٥///٥) وللتفعلية الوسطى

(/٥//٥/) وللتفعيلة الأولى (/٥/٥//٥) ببديلها

(١) راجع : د . أحمد كشك : التدوير في الشعر . ص ٩٨ .

(٢) راجع مقال أحمد عبدالمعطي حجازي ضمن كتابه : «أحفاد شوقي : كلمة في العروض» ضمن كتاب شعراء ما بعد الديوان جـ٤ . للدكتور عبد اللطيف عبد الحليم . ص ٢٠٤ .

(//٥//٥) . ولم تجئ (/٥///٥) إلا مرتين في عشرين تفعيلة . وهذا يَرْصد تفعيلات الشطر إلى الاختلاف ويجعله موضع تجاذب مذاق تفعيلات ثلاث مختلفة . وهذا الاختلاف يحقق للمنسرح «درجةً عاليةً من التوتر ويصبه صَبًّا في جدل من الحرية والجبر ، ومن الحركة والثباتُ ، ومن التقاطع والتوازي»(١) مما يلقي بنا في خِضَمّ اللغة الشعرية .

فكل نظام يحاول أن ينبني يَصْدعه كسر النظام ، ولكنه في النهاية يخلق نظامًا بعيدًا على طول البيت وانتظام القصيدة .

وغير بعيد هذا الثقل الإيقاعي وخفوت التطابق أو الترجيع الإيقاعي لتفعيلات هذا البحر وتوتر النظام- عن روح الألم والقسوة واضطراب المشاعر ، فيستوعب إيقاعُ البحر- الأدنى إلى التشابه- تقلبات المشاعر التي تجسدها لغة النص .

ولعل مطلع النص يفصح بقوة عن نغم هذا البحر حيث يتوازى استقلال تفعيلتي العروض والضرب باستقلالٍ صرفي للمفردات الشاغلة لهذا الموقع من البيت ، كذا يفصح هذا الاستقلال عن انتهاء التفعيلة الوسطى من كل شطر بمتحرك .

يا قاسي الـــ بعد كيف تبتعد إني غريـــ ـــب الديار منفرد

/٥/٥ //٥ /٥///٥ ٥////٥ ٥//٥//٥ ٥////٥ ٥////٥

---

(١) السابق نفسه .

كذا الشطر الأول من البيت الثاني :

إن خانني الـ   يومُ فيك   قلت غدا

/ه/ه//ه   ه////ه   ه////ه

ثم يتوالى بعد ذلك صراع الاستقلال والاتصال (الصرفي- العروضي) لتفعيلتي العروض والضرب وما يوازيهما من مفردات على طول النص .

Toward an assumed point
Studies in the Poetics of the modern text





السير نحو نقطة مفترضة



هذا الكتاب معنيٌّ بالأساس بسؤال الشعرية الخالد؛ مَعْنيٌّ بما يجعل من رسالة ما أثرًا فنيًا. ومن ثم فهولايخترق النص إلى ماهوخارج عنه من أبنية إلا بوصفها أبنية لغوية. معنيٌّ بقراءة شعريات قد تُرى مختلفةً تعكس مفاهيم خاصة حول الشعر وتصور الشعري في النصوص.وعندما ينشغل الباحث بوجوه الشعرية فيها؛ فإنه يسائل حينئذ معرفته النقدية نفسها؛ومن ثمّ يُقارَبُ سؤالُ الشعرية والجمالية من خلال تلك الشبكة التي تتوزع أطرافها على مقاربات تلك النصوص المتعددة لنرى التشابه والتقاطع كما نرى الاختلاف والتباين، لنعاين كيف لشعريات مختلفة أن تتجاور، وكيف لشعريات متجاورة أن تطرح الاختلاف والتمايز.

ودراستنا للشعرية لا تؤمن بأن قيمةً ما تُحفّزُ النص إلى أن يُصبح شعرًا قابلةً- بالضرورة- للتعدية إلى غيره على الإطلاق. فجمالية القيمة لازمةٌ لها في النص، دون كل استخدام اتفاقًا، ومن ثم انصبّ عملنا على هيئة إنتاج النص لشعريته. وهذا لا يعني نزع صفة التعدي عن القيمة الجمالية. فقط نحن ننزع عنها إطلاقها، لتدور في فلك النسبي- الذي تمتد أذرعه بين المبدع والنص والقارئ.


ISBN 978-614-419-642-7

